



Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena

KIRSI TÖRMI



Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena

KIRSI TÖRMI

KIRSI TÖRMI
Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena

VÄITÖSTUTKIMUS

Acta Scenica 46
2016

ISBN (painettu) 978-952-6670-78-2

ISBN (verkkojulkaisu) 978-952-6670-79-9

ISSN (painettu) 1238-5913

ISSN (verkkojulkaisu) 2242-6485

JULKAISIJA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus,
Helsinki

© 2016 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden
tutkimuskeskus ja Kirsi Törmi

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU
BOND Creative Agency
www.bond.fi

KANNEN KUVA
Ia Samoil

TAITTO
Annika Marjamäki, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA
Edita Prima Oy, Helsinki 2016

PAPERI
Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Scandia 2000 Natural 115 g/m²

KIRJAINPERHEET
Benton Modern Two & Monosten



Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena

KIRSI TÖRMI

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	11
Abstract	13
Kiitokset	15
1. Johdanto	17
1.1. Miksi tutkimuksen pariin?	22
1.2. Tutkimuksen osiot	27
1.3. Vuorovaikutteisen koreografisen ajattelun juuret henkilöhistoriassani	29
1.4. Lyhyt katsaus tanssinhistoriaan	34
1.5. Suomalainen nykytanssi	42
2. Tutkimuksen ja taiteen viitekehykset ja keskeiset käsitteet	45
2.1. Esiymmärrys lähtökohtana	45
2.2. Tutkimukseni teoreettisia viitepisteitä	48
2.2.1. Sorrettujen pedagogiikka ja radikaali kasvatus	49
2.2.2. Kehollisiin menetelmiin nojautuva terapeuttilinen konteksti	51
2.2.3. Autenttisen liikkeen muoto (The Discipline of Authentic Movement)	61
2.2.4. Hahmoterapia (gestalt)	66
2.2.5. Damasio	70

2.3. Keskeisiä käsitteitä	73
2.3.1. Koreografia, koreografinen prosessi	74
2.3.2. Vuorovaikutus, kontakti	76
2.3.3. Suhteeni soveltavaan taiteeseen	78
2.3.4. Yhteisötaide	80
2.3.5. Soveltava ja osallistava taide	82
3. AmazinGRace	87
3.1. Työskentelymetodit ennen saliharjoittelua	89
3.2. Haastattelukysymykset, aineiston tuottamistavat	90
3.3. Haastateltavat	92
3.4. Haastatteluaineisto koreografisena materiaalina	92
3.5. Aineistosta kohti esitystä	94
3.6. Pohdinta	96
4. Kierto	105
4.1. Taustatyö	106
4.2. Prosessin työskentelytapojen ja -vaiheiden kuvausta	107
4.3. Kohti esitystä	112
4.4. Osallistujien kokemuksia prosessista	118
4.5. Pohdinta	119
5. Taiteellisten osioiden jälkeen tehdyt kokeilut	127
5.1. Tunto-hanke	127
5.1.1. Koulutuksen sisältö ja tavoitteet	128
5.1.2. Ryhmän muodostuminen	129
5.1.3. Itsetuntemus vuorovaikutuksen kasvualustana	130
5.1.4. Vuorovaikutteisen koreografian harjoittelu	131
5.2. Vertaislaboratorio	134
5.2.1. Mikä Vertaislaboratorio?	139
5.2.2. Yhteenvedoa Vertaislaboratoriosta	144
5.3. Piileskelevä liike	145

6. Tulokset ja yhteenveto	149
6.1. Huolettomuus ennakko-odotuksista	149
6.2. Aika ja levollisuus	150
6.3. Läsnäolo, kontakti, vuorovaikutus ja rajat	152
6.4. Katsottuna oleminen ja häpeän tunnistaminen	153
6.5. Tulokset minussa	155
6.6. Etiikka	158
6.7. Yhteenveto	160
7. Lopuksi	163
Lähteet ja kirjallisuus	169
Liitteet	179

Tiivistelmä

Taiteellinen väitöstutkimukseni koostuu kahdesta esitarkastetusta taiteellisesta osiosta, kolmesta erilaisesta kokeiluluontoisesta käytännön sovelluksesta sekä tästä kirjallisesta osiosta. Kajaanissa ensi-iltansa saaneiden esitarkastettujen taiteellisten osioiden, *AmazinGRace*- (2010) ja *Kierto* (2012) -prosessien kuvaus ja löydökset ovat samannimisissä luvuissa. Kokeiluluontoisia käytännön sovelluksia minulla oli tutkimukseni aikana kolme: *Tunto*-hanke (2012–2013) ja *Vertaislaboratorio*- (2013) sekä *Piileskelevä liike* (2014) -työpajat. Tämän kirjallisen osion nimi on *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*.

Osallistavat ja prosessorientoituneet tanssitaiteen käytänteet ovat viime vuosina tulleet yhä enemmän tanssitaiteeseen. Pyrin tutkimukseni avulla ymmärtämään ilmiötä sekä muodostamaan uutta tietoa ja uusia menetelmiä tälle laajentuvalla tanssitaiteen osa-alueelle. Tutkimuksen alkusysäyksenä on toiminut turhautumiseni ja tyytymättömyyteni silloiseen koreografiseen praktiikkaani. Tutkimukseni avulla luonnostelen sellaisen vuorovaikutteisen koreografisen prosessin, joka vastaa ymmärrystäni siitä, mikä näyttäytyy minulle merkityksellisenä kohdatessani ihmisiä taiteellisessa prosessissa. Keskeistä tutkimuksessani on avata tilaa tunteille ja tuntemuksille koreografisessa prosessissa.

Tutkijan suhde tutkimuksen kohteeseen on taiteellisen tutkimuksen keskiössä. Minulle tämä on tarkoittanut sitä, että olen tietoinen taustaoletuksistani sekä valpas omiin toiveisiin, esioletuksiin, pelkoihin ja intresseihin nähden. Olen Johdanto-luvussa kartoittanut, mikä on kysymysteni alkuperä, mistä kysymykseni tulevat, miksi kysyn joitakin kysymyksiä ja miksi jätän toiset kysymättä.

Tutkimus on muotoutunut ilman tarkkaa hypoteesia. Hypoteesin sijaan tutkimusta on ohjannut kriittinen ja reflektioiva toimijuuteni, jonka pohjalta olen kehittänyt näkemyksiä ja käytänteitä. Tässä tutkimuksessa teoria ei ole ohjannut toimintaa, vaan soveltuvat teoreettiset kehykset ovat muovautuneet jo olemassa olevaan taiteelliseen toimintaan. Tutkimukseni teoreettiset viitepisteet ovat sorrettujen pedagogiikassa ja radikaalissa kasvatuksessa, autenttisen liik-

keen muodon menetelmässä, hahmoterapeuttisessa lähestymistavassa ja neurologi Antonio Damasion ajattelussa. Kuvaan viitekehysten ja keskeiset käsitteet luvussa kaksi.

Kolmas, neljäs ja viides luku ovat tutkimusesitysten ja kokeiluluontoisten sovellusten kuvailua ja reflektointia. Tutkimusmenetelmänä ovat toimineet harjoitusprosessit ja sovellusten toteuttamisen prosessit. Prosessit ovat koostuneet suunnittelusta, toteutuksesta, havainnoinnista ja sen dokumentoinnista, reflektoinnista sekä osallistujien haastatteluista. Kuudes ja seitsemäs luku kokoavat yhteen tutkimuksen tulokset, joissa luonnostelen vuorovaikutteisen koreografisen prosessin osatekijöitä.

Abstract

My artistic doctoral research consists of two pre-examined artistic parts, three different experimental practical applications, and the written part at hand. The process descriptions and the findings of the pre-examined artistic parts *Amazin-GRace-* (2010) and *Kierto* (2012) that had premiers in Kajaani are discussed in the chapters under these titles respectively. During the research project, I realised three experimental practical applications: the workshops *Tunto* (2012–2013) and *Vertaislaboratorio-* (2013) and *Piileskelevä liike* (2014). The title of this written part is *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena* [Choreographic Process as Interaction].

Participatory and process oriented practices of dance have taken an increasing role in dance during the last few years. In my research I try to understand the phenomenon and aim at forming new knowledge and new methods for this widening field in dance. The starting point in my research was the frustration and the dissatisfaction I felt at the time towards my choreographic practice. With my research I outline an interactive choreographic process that corresponds with my understanding of that which appears to me as meaningful when I encounter people in artistic processes. Making room for feelings and sensations in a choreographic process is a central element in my research.

The relation of the researcher to the object of research is at the heart of artistic research. For me this has meant being aware of my preconceptions, and being observant as regards my own hopes, presuppositions, fears and interests. In the introductory chapter I discuss the origins of my questions; where my questions come from, why I choose to ask some questions and set some aside.

The research has taken shape without a specific hypothesis. Instead of a hypothesis, the research has been driven by my critical and reflective agency, based on which I have developed visions and practices. Theory has not been leading action in this research process, whereas the applicable theoretical framework has adjusted itself to the existing artistic activity. The theoretical reference

points in my research are found in the Pedagogy of the Oppressed and the Radical Upbringing, the Discipline of Authentic Movement, the Gestalt Therapy and the thinking of neurologist Antonio Damasio. The framework and the key concepts are described in chapter two.

The third, fourth and fifth chapter contain descriptions and reflection on the research performances and the experimental applications. The rehearsal processes and the process of realising the applications have functioned as the research method. These processes have consisted of planning, realisation, observation and its documentation, reflection, and interviews of the participants. The sixth and seventh chapter sum up the research results, in which elements of an interactive choreographic process are outlined.

Kiitokset

Ilman tutkimusesityksiini ja tutkimuskokeiluihini osallistuneita ihmisiä tätä tutkimusta ei olisi. Kiitos kaikille AmazinGRace-videohaastatteluihin osallistuneille sekä koko muulle työryhmälle. Sydäimestäni kiitos kiertolaiset, Henna, Marja, Kauko ja Pekka, kaipaen yhdessä vietettyä aikaa. Olin etuoikeutettu, että sain tutustua teihin. Kiitos myös Kierto-esityksen koko työryhmä. Kiitos kaikille teille, jotka osallistuitte *Vertaislaboratorioon*, *Tunto*-hankkeeseen tai *Piileskelevään liikkeeseen*. Kohtaamiset olivat antoisia, en unohda niitä.

Kiitos Routa ry ja Roudan ihmiset, Kaisu, Maria, Minna H., Timo ja pitkäaikainen puheenjohtaja Sonja, mahdollistitte tutkimusesitysteni valmistamisen. Teija, kiitos tutkimuksen pariin innostamisesta ja Minna P., sitkeä sissi, kiitos kaikesta. Kiitos Alfred Kordelinin säätiö, joka rahoitti tutkimukseni alkutaipaleen kolmea ensimmäistä vuotta. Kiitos myös tuestanne Suomen Kulttuurirahaston Kainuun rahasto ja valtion tanssitaide-toimikunta. Suuri kiitos kuuluu TAHTO-ohjelmalle, jonka suojissa sain tehdä tutkimustani päätoimisesti neljä vuotta. Tutkijakoulutettavakollegani Tero, Julius, Elina, Henna-Riikka, Sirkka, Pasi, Itay, Kirill ja Dirk, olette olleet tärkeitä kanssakulkijoita tällä taipaleella. Hanna ja Michaela, kiitos huolenpidosta. Kiitän Tutkea ja kaikkia siellä kohtaamiani ihmisiä vuosien varrella. Kiitos Esa, Leena, Annette, Teija, Hanna, Riitta, Kai, Anne, Annika ja Elina. Eeva Anttilalle erityiskiitos tutkimukseni alkuun saattelemisesta. Olen kiitollinen kielentarkistaja Merja Suomalalle tarkkanäköisyydestä ja kannustuksesta tutkimukseni loppusuoralla. Kiitos myös mahdollisuudesta viimeistellä väitöskirjaa osana ArtsEqual-hanketta.

Väitöstutkimukseni ohjaajia, professori Kirsi Monnia ja dosentti Helena Saarikoskea haluan kiittää sinnikkydestä, vaikka yhteydenottoni välit venähtivät välillä vähän turhan pitkiksi. Teidän kannustuksenne työlleni on ollut ensiarvoisen tärkeää. Kiitos Kirsi selkeydestäsi ja kiperistä kysymyksistäsi. Kun lopulta aloin kysymyksiäsi toden teolla vastaamaan, tutkimukseni lähti etenemään. Kiitos

Helena kaikista arvokkaista huomioistasi ja lujasta lempeydestäsi. Kiitos myös huolellisesta ”kädestä pitäen” -opastuksestasi suomen kieleen.

Tutkimukseni esitarkastajina ovat toimineet akateemikko Marjo Kuusela, professori Pentti Hakkarainen ja LitT, FM Maarit E. Ylönen. Suuri kiitos tarkkanäköisistä kommentteistanne.

Anne, en usko, että ilman neljän vuoden kohtaamisiamme tämä kiitossanojen kirjoittamisen vaihe olisi ollut mahdollista. Kiitos kasvoistasi, näkevästä silmistäsi ja kuulevista korvistasi. Suurenmoinen kiitos Tanskan Orøn ihmiset ja Sipoon Arkin ihmiset. Laura ja Hannele, eläköön ystävyys ja eläköön naiset! Stressimittaristoni hohkatessa punaista zumba ja TRE ovat tarjonneet suuren avun, kiitos siis Hannu zumba-vuosista ja kiitos Jyrki TRE-matkasta.

Kiitos Ämmänlaakson puisto ja sen kaikki pikkuiset linnut. Heikki, kiitos. Aamulla ensimmäisenä ja illalla viimeisenä sanasi ”kaikki järjestyy” ovat tuoneet toivoa kerta toisensa jälkeen. Verner, kotimme teini, kiitos ääripäiden muistuttamisesta. Ytimekkyytesi ”ei kiinnosta” tai ”mäki sua” sulattaa sydämeni. Eliel, kiitos ravistelevasta suhteellisuudentajustasi. Kyselit minulta joitain vuosia sitten, 4-vuotiaana, avaruudesta ja sen sijainnista, sen alkamisesta ja loppumisesta. Kun en osannut vastata, vastasit lopulta itse: ”Avaruus on meidän sisällä, kunhan me vain löydetään se.”

Kajaanissa 12.2.2016

1. Johdanto

Ote työpäiväkirjasta

14.11.2012. Mietin, mikä on minun vastuuni Talvivaaran ympäristökatastrofista, joka on meneillään vain muutamien kilometrien päässä – Äiti maa syöpyy ja sitä runnellaan pahoin? Mitä olisin voinut tehdä toisin, olisinko voinut osallistua tanakammin, puuttua jo silloin kun kaivosta ryhdyttiin puuhaamaan, vaatia? Jättää päivätyön ja olla kansalaisaktivisti 24/7? En keksi muuta vastausta kuin ottaa vastuu itsestä nyt, yhä syvemmin ja tehdä työtä sen eteen että ainakin niiden ihmisten kanssa joita kohtaan, oppisimme tuntemaan yhdessä itsemme niin perinjuurin, että ymmärrys tuosta perijuuresta aukeaa - olemme yhteydessä toinen toisiimme, luontoon, maailmankaikkeuteen. Väkivaltainen teko itseä, toista tai luontoa kohtaan ehkä laimenee, muuttaa muotoaan, mutta jää kiertokulkuun sukupolvelta toiselle, eliölajista toiseen. Kuinka hyvin tunnistan itsessäni nuo valuma-altaat, pohjasakat, surisin sisäisten koskemattomien hiljaisten suoalueiden menetystä? Etten edelleen ketjuttaisi tuota perintöä, mikrotasolla. Kurkkua kuristaa. Olisiko hyvä antautua surulle, joka pyrkii pintaan, ryhtyä itkijänaiseksi. Ja sen jälkeen rakastaa, rakastaa vaan.

Käsissäsi oleva kirjallinen raportti on kooste vuonna 2009 alkaneesta taiteellisen tutkimuksen prosessista. Olen asunut, elänyt ja työskennellyt Kajaaniassa vuodesta 2001. Tutkimukseni kanssa samaan aikaan on prosessoitunut Talvivaaran kaivos. Olen seurannut sen nousua, uhoa, tuhoa ja nykyistä konkurssin partaalla keikkumista maantieteellisesti läheltä. Kaivoksen toiminnan seuraaminen on ennalta arvaamattomalla tavalla suunnannut ja kirkastanut tutkimukseni ydintä, se on nostanut keskiöön kohtelun ja kohtaamisen. Kuinka kohtelen itseäni, kuinka kohtelen toista (koreografisessa prosessissa) ja mitä kohtaaminen on tai voisi olla?

Talvivaara kaikessa lamaanuttavuudessaan on yhtenä osatekijänä havahduttanut ja asettanut minut ”mitä voin tehdä?” -kysymyksen ääreen. Jotain täytyy voida tehdä. Toivoa on. Jonkinlainen mahdollisuus, toivottomuuskin ja kaivostoininnan mittasuhteet ovat herkistäneet minua havainnoimaan lähimmän mahdollisen luontokappaleen, ruumiini, solmuja, sen riistoa, tyhjiin ammentamista ja myös sen potentiaalia toipua, selviytyä, jos vain ymmärtäisin, kuinka riistan itse itseäni tai kuinka annan riiston tapahtua.

Lähtökohta tutkimuksen tekemiselle oli alun perin hyvin käytännönläheinen. Vallalla olleiden koreografisten käytänteiden ihmettely ja siitä muovautuneet tutkimuskysymykset¹ kehkeytyivät tanssin ammattilaisvuosina, alkaen vuodesta 1999, jolloin valmistuin tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta.

Ammattilaisvuosina koin niin freelancerin, kuukausipalkkaisen kuin ”oman” tanssiryhmän synnyttämisen ja vakiinnuttamisen arjen. Tanssitaiteilijuuteni Kajaanissa sopeutui ympäröiviin realiteetteihin. Kollegoja Kainuussa oli vähäinen määrä, ja tanssitaiteen harjoittamisen paikkoja, infrastruktuuria, ei juuri ollut, lukuun ottamatta paikallisen tanssikoulun, Kajaanin tanssiteatterin vuokrasaleja. Työskentelyni alkoi hakemaan paikkaansa ympäröivästä yhteiskunnasta, eri yhteisöistä, alkuun taideyhteisöistä: teatterista, taidemuseosta ja musiikkiopistosta. Hiljalleen reviirini laajeni ja huomasin työskenteleväni lasten, nuorten ja vanhusten parissa, taideyhteisöjen ulkopuolella. Taiteellisen työn mahdollistaminen rakenteita luomalla ja yhteyksiä synnyttämällä sekä varsinainen taiteellisen työn harjoittaminen ja erityisesti tässä kaikessa esiintyneet kitkaiset kohdat² nostivat esiin uteliaisuuteni ja kysymyksiä, joiden tarkastelualustaksi tämä tutkimus asettuu.

Tutkimukseni lukeutuu taiteelliseen tutkimukseen, joka on nuori tutkimusala ja joka kietoo käytäntöperustaisen (practice-based research) taiteellisen työn ja tutkimuksen toisiinsa. Taiteellinen tutkimus ymmärretään taiteilijan itsensä tekemänä prosessinomaisena, kehkeytyvänä, dokumentoitavana ja kontekstualisoitavana tutkimuksena, jossa tuotettu tieto mielletään moniselitteiseksi, aukolliseksi ja osittaiseksi. Taiteellinen tutkimus pyrkii muun muassa taiteen uudistamiseen, tiedon ja tietämisen tapojen kyseenalaistamiseen, itsekriittisyyteen,

1 Aloittaessani tutkimuksen vuonna 2009 tutkimuskysymykseni olivat seuraavat: tutkimuksessani kysyn, millaisia mahdollisuuksia vuorovaikutteinen koreografia avaa, mitä merkityksiä se rakentaa. Kysyn myös, mitä tapahtuu, kun kuka tahansa kansalainen alkaa ajatella koreografisesti, taiteellisesti. Mitä hänessä aktivoituu? Entä minussa? Voisiko taiteellisen, koreografisen ajattelun ja käytännön harjoittaminen tuottaa uutta tietoa tähän maailmaan? Mitä tapahtuu, kun taide tapahtuu? Kysyn myös, mikä voisi olla teoksen hahmo ja ketkä ovat tekijöitä. Mikä vuorovaikutteisessa tekemisessä voisi olla arvokasta?

2 Tunsin kitkan ruumiissani, volyymiltaan eriasteisina tuntemuksina ja tunteina.

transformaatioon ja uudenlaisen taiteen pedagogiikan luomiseen. Tutkimuksen tuloksena voi syntyä uudenlaisen taiteen tekemisen menetelmän lisäksi uudenlainen taiteellinen toimija tai soveltaja. Taiteellisessa tutkimuksessa hiljaisen tiedon luonteen ymmärtäminen ja sen merkitys uuden tiedon lähteenä on keskeistä, samoin kuin yhä enemmän myös akateemisessa tutkimuksessa erityisesti ihmistieteiden alueella. (Arlander 2012; Borgdorff 2012; Kershaw 2009; Kirkkopelto 2007; Kirkkopelto 2014; Rouhiainen, Anttila & Järvinen 2014.)

Tanssintutkimus on itsenäisenä tutkimuksenalana nuorta. Lehikoisen mukaan Isossa-Britanniassa, Saksassa ja Yhdysvalloissa tanssintutkimus on saavuttanut itsenäisen aseman viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana. (Lehikoinen 2014, 25.) Suomessa Teatterikorkeakoulun suojissa on tähän mennessä (lokakuu 2015) valmistunut 14 tanssitaiteen väitöstutkimusta. Ensimmäiseksi tanssitaiteen tohtoriksi valmistui tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselta Soili Hämäläinen (Hämäläinen 1999). Tätä ennen tanssitaiteen lisensiaatiksi tanssitaiteen laitokselta oli valmistunut Riitta Pasanen-Willberg (Pasanen-Willberg 1997), joka jatkoi opintojaan tanssitaiteen tohtoriksi 2001 (Pasanen-Willberg 2001). Samana vuonna tanssitaiteen tohtoriksi valmistui Paula Salosaari tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselta (Salosaari 2000). Vuosina 2002–2004 Betsy Fisher (Fisher 2002), Eeva Anttila (Anttila 2003), Leena Rouhiainen (Rouhiainen 2003) ja Teija Löytönen (Löytönen 2004) tekivät väitöstutkimuksensa tanssi- ja teatteripedagogiikan laitokselle ja Kirsi Monni (Monni 2004) tanssitaiteen laitokselle.

Teatterikorkeakoulun tutkimuspuolen murroksessa ennen esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen, Tutken, syntyä Jukka O. Miettinen valmistui tanssitaiteen tohtoriksi tutkimuksen kehittämissyksiköstä (Miettinen 2008). Ensimmäinen Tutkesta valmistunut tanssitaiteen väitöstutkimus oli Kirsi Heimosen (Heimonen 2009). Vuonna 2012 valmistui kaksi tanssintutkimusta, Hanna Pohjolan (Pohjola 2012) ja Heli Kauppilan (Kauppila 2012). Vuosina 2014–2015, Teatterikorkeakoulun nimen ja organisaation muututtua Taideyliopiston Teatterikorkeakouluksi, on valmistunut kaksi tanssintutkimusta, Soile Lahdenperän (Lahdenperä 2013) ja Isto Turpeisen (Turpeinen 2015). Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun lisäksi Tampereen, Jyväskylän, Helsingin, Turun ja Itä-Suomen yliopistoissa on tehty tanssia käsitteleviä akateemisia väitöskirjoja, määrällisesti kutakuinkin saman verran kuin Teatterikorkeakoulun suojissa (esim. Hoppu 1999; Parviainen 1998; Välipakka 2003; Väättäinen 2003; Ylönen 2004). Eri tanssikulttuurien tutkimuksia on tehty muun muassa folkloristiikassa ja musiikkitieteessä (katso esim. Saarikoski (toim.) 2003; Saarikoski 2014; Hoppu 2003; Laukkanen 2003, Väättäinen 2009).

Osallistavat ja prosessorientoituneet käytänteet ovat viime vuosina tulleet yhä enemmän taiteeseen, myös tanssitaiteeseen, ja pyrin tutkimukseni avulla ymmärtämään ilmiötä, muodostamaan uutta tietoa ja uusia menetelmiä tälle laajentuvalla tanssitaiteen osa-alueelle. Pyrin myös selvittämään yhteisöllisen ja osallistavan tekotavan haasteita ja koreografin roolia ja paikkaa prosessissa. Taideyliopiston koordinoima ArtsEqual -hanke on osaltaan osoituksena muutoksessa olevasta taiteen kentästä, johon myös osallistavat käytänteet kytkeytyvät. ArtsEqual on laaja tutkimushanke, jossa kuusi tutkimusryhmää tarkastelee miten taide ja taidekasvatus voivat lisätä tasa-arvoa ja hyvinvointia. Kuusivuotinen ArtsEqual on monitieteinen Taideyliopiston, Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissätiön Cuporen, Lappeenrannan yliopiston, Turun yliopiston ja Työterveyslaitoksen yhteinen hanke. Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvosto rahoittaa ArtsEqual-hanketta Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta (projektinnumero 293199). Väitöstutkimustani viimeisteltiin osana ArtsEqual-hanketta. Lisätietoa hankkeesta: www.artsequal.fi.

Tutkimukseni aikana valmistunut Soile Lahdenperän Alexander-tekniikan käyttöä koreografisessa prosessissa tarkasteleva taiteellinen väitöstutkimus on ollut inspiroivaa luettavaa. Hän on pohtinut tanssin ammattilaisten kanssa työskennellessään kysymyksiä, jotka liittyvät dialogisen suhteen syntymiseen koreografisessa prosessissa. (Lahdenperä 2013.) Suomalaisen tanssintutkimuksen kentässä koen tutkimukseni paikantuvan lähelle Lahdenperän tutkimusta. Näen tutkimukseni sijoittuvan lähelle myös Eeva Anttilan (2003) väitöstutkimusta. Anttilan tutkimus keskittyi dialogisuuteen tanssipedagogiikassa. Taiteellinen tutkimukseni jatkaa keskustelua dialogisen tanssitaiteen olemuksesta. Tutkimukseni fokusoii dialogisen koreografisen prosessin osatekijöihin ja ilmiöihin sen sisällä. Erityispiirteenä on tutkimuksen rakentuminen taiteelliselle työskentelylle ei-ammattilaisten kanssa. Tulkitsen kuitenkin tutkimukseni tulosten olevan huomionarvoisia ja varteenotettavia myös tanssin ammattilaisten parissa.

Tässä tutkimuksessa olen toteuttanut kaksi taiteellista osiota eli kaksi tanssiesitystä (*AmazinGRace* 2010 ja *Kierto* 2012) sekä kolme erilaista kokeiluluontoista käytännön sovellusta. Tämä kirjallinen raportti sisältää taiteellisten osioiden prosessikuvaukset, reflektion ja löydökset, kuvaukset käytännön sovelluksista sekä teoreettisen kontekstin, johon edellä mainitut taiteelliset työt näyttävät viittaavan. Mukana on jälkiä myös kirjoittamisen prosessista.

Kuvaan seuraavassa tämän kirjallisen raportin rakennetta. Johdannossa kerron koreografiseen ajatteluuni vaikuttaneista taustatekijöistä ja niistä läh-

tököhdistä, jotka ovat suunnanneet tutkimustani. Kuvaan taiteellisten osioiden toteuttamisympäristön, Kajaanin ja Routa-ryhmän erityispiirteitä sekä työskentelyäni muiden kuin tanssin ammattilaisten kanssa. Käyn läpi myös tutkimukseni sijoittumista suhteessa taidetanssin historiaan ja suomalaiseen nykytanssiin.

Toisessa luvussa tuon esiin tutkimukseni viitekehykset ja käytetyt käsitteet. Käyn läpi esiymmärrystäni ja tapaani lähestyä tutkimukseni viitekehystä. Kuvaan keskeisen teoreettisen maaston, joka tulee lähelle tutkimustani. Avaan myös vuorovaikutteisen koreografian taustalla vaikuttavaa kehollisiin menetelmiin nojautuvaa terapeutista ajattelua. Luvun loppupuolella määrittelen tutkimukselleni keskeisiä käsitteitä käymällä läpi vuorovaikutteisen koreografian suhdetta soveltavan ja osallistavan taiteen sekä yhteisötaiteen käsitteisiin ja käytänteisiin.

Luvussa 3 ja luvussa 4 käyn läpi tutkimukseni taiteellisten osioiden prosessit. Aluksi avaan tutkimusesitysten tuotannollisia lähtökohtia ja tutkimuskysymyksiä ennen prosessia. Sen jälkeen siirryn kuvaamaan aineiston tuottamista-paa ja dokumentointia. Käyn läpi *AmazinGRace*- ja *Kierto*-prosessit kuvaamalla yksityiskohtaisesti ja kokemusperäisesti työskentelytapoja ja harjoittelun eri vaiheita. Kierto-prosessin kuvauksessa osallistujien ääni kuuluu heiltä kerätyn kirjallisen ja videoilta litteroidun haastatteluaineiston muodossa. Molemmat luvut päättyvät reflektointiin ja pohdintaan.

Taiteellisten osioiden jälkeen, luvussa 5, kuvaan kolmen kokeiluluontoisen prosessin vaiheita. *Tunto*-hankkeessa sekä *Vertaislaboratorio*- ja *Piileskelevä liike*-työpajoissa syvennän ja koettelen tutkimusesityksistä noussutta ymmärrystä. Tässä luvussa myös osallistujien kokemukset tulevat keskeisesti esiin.

Kuudennessa luvussa käsittelen tutkimukseni tuloksia kuvaten vuorovaikutteisen koreografian osatekijöitä. Pohdin myös vuorovaikutteisen koreografian mahdollisuuksia ja haasteita. Seitsemännessä ja viimeisessä luvussa pohdin tämän tutkimuksen kulkua ja päätelmiä.

Hakeutuessani taiteellisen tutkimuksen pariin en tiennyt siitä juuri mitään. Heti ensimmäisessä tutkijaseminaarissa ymmärsin, että teoreettinen ajattelu oli minulle vierasta. Teoria sanana herätti lähinnä hämmennystä. En ole elämässäni juurikaan kirjoittanut (muuta kuin apurahahakemuksia), tanssinut kyllä. Olen oppinut kirjoittamisesta tutkimuksen teon aikana. Suurin hidasteeni tämän tutkimukseni kirjallisen raportin työstämisessä on ollut yritys hallita ja kontrolloida, tietää jo. Ja kun en ole tiennyt, olen ollut vähällä lannistua ja sanat saati lauseet eivät ole piirtyneet näytölle. Olen pelännyt, että nyt viimeistään paljastun tyhmäksi ja osaamattomaksi. Häpeä on lamaannuttanut. Vasta tutkimukseni viidentenä vuonna, taiteellisten osioiden toteuttamisen jälkeen, ymmärsin, että

tutkimuksellani voisi olla annettavaa: ainakin taiteellisissa osioissa tapahtuneet kohtaamiset viittasivat siihen suuntaan. Ymmärsin myös, että voin ottaa oppia kirjoittamiseeni taiteellisista osioista. Oppi oli yksinkertainen, mutta ei aina niin helppo muistaa: luota prosessiin.

1.1. Miksi tutkimuksen pariin?

Hakeuduin taiteellisen tutkimuksen pariin vuonna 2009. Motivaationi tutkimuksen tekemiseen sekä päämääräni sen suhteen oli selkeä. Halusin etsiä ja löytää vuorovaikutteisen, alttiiksi asettuvan koreografisen prosessin tekotapoja, menetelmiä ja suuntaviivoja. Halusin myös tietää, mitä osallistujissa tapahtuu, millainen on vuorovaikutteisen koreografian vaikutus osallistujiin. Minua kiinnosti tutkia, millainen olisi aiempaa monipuolisempi ihmiskuva tanssitaiteen prosessissa. Mitä voisivat olla tanssitaiteilijan tai prosessiin osallistujan tunnetaidot, joita taiteellinen prosessi saattaisi toisinaan tarvita? Itse tutkimustyö tapahtuisi esityksiä valmistamalla, kokemalla ja elämällä läpi, olivathan myös tutkimuskysymykseni käytännöstä nousseita.

Ennen tutkimusta olin tullut koreografi-tanssijana tieni päähän, olin kadottanut mielekkyyden jatkaa tanssitaiteen ammattilaisena. Halusin löytää vaihtoehtoon koreografijohtoiseen, suunnitelmalliseen ja tavoitteelliseen työtapaan ja tasaisesti, noin kerran vuodessa tai kahdessa näyttämölle ilmestyviin, keskimäärin seitsemän kertaa esitettäviin esityksiin, koreografioihin. Kaipasin jotain. Kaipasin elämänmakuista elämää, rosoisuutta, pysähtymistä, kohtaamista ja vaihtuvia tunnelmia. Kaipasin näkyviä ja kuuluvia tunteita sujuvuuden, jatkuvan liikkeen, väsymättömän ruumiin ja suvereeniuden sijaan. Ajattelin, että voin tutkimuksen kautta löytää tekemisen tavan, jossa tuntisin, että en tuhlaa elämäni enkä kenenkään muunkaan elämää. Elämä, ainakaan minun, ei ollut sujuva, väsymätön, suvereeni ja kompakti kokonaisuus. Miksi tämä ei näkynyt taiteellisissa prosesseissa? Tunteet, nuo kaikkea sujuvuutta, suunnitelmallisuutta, sileää, siistiä, tavoitteellista ja tuottavaa toimintaa ”häiritsevät”, kiinnostivat minua kovasti. Tunteet, jotka ihan ensimmäisenä laitetaan syrjään nykyisessä (työ)elämässä, että ne eivät häiritseisi vakavasti otettavaa toimintaa. Tunteissa oli minulle jotain kiehtovan anarkistista.

Motiiviin³ linkittyvä miksi-kysymys on kulkenut matkakumppaninani tanssin opiskeluajoista saakka. Miksi-kysymyksen voimistuminen toimi myös sysäyksenä

3 Juha-Pekka Hotinen herättelee taiteilijoita motiivien kysymiseen: ”Motiiveja pitää kysellä. Kyselemisellä on sekä kaunis, valoisa, eettinen tarkoitus että esteettinen tarkoitus. Esteettinen on minulle tässä yhteydessä tärkeämpää, niin kuin yleensäkin: jos ihmiset tuntisivat itse omat motiivinsa paremmin, taide olisi parempaa. Lisäksi ymmärtäisimme ehkä hiukan paremmin taidemaailman henkisiä liikkeitä ja siirtymiä.” (Hotinen 2002, 322.)

tutkimukselleni. Miksi tanssin, miksi koreografoin, ja heti perään kysymykset mitä ja miten sen teen? Miksi ihmeessä olen elänyt elämäni tanssien ja miksi olen käyttänyt elämäni viimeisimmät vuodet taiteelliseen tutkimukseen, joka on piirtynyt ympärilleni reunoiltaan epämääräisenä, tuntunut upottavalta, kuulos-
tanut välillä lannistavan kompleksiselta ja vaativalta ja kuitenkin yhä uudelleen kiehtovalta? Mikä minua ajaa?

Taiteellisen tutkimuksen kiehtovuudessa on jotain samankaltaista kuin itse taideiteoksen tekemisen prosessissa. Teen jotakin syvästi uppoutuneena, asetun virtaan, työstän, puran, koostan, suostun prosessin hämäryyteen, ja yhtäkkisesti pintaan kohoaa tieto, johon kohdistan huomion seuraavaksi. Mistä tuo ruumista vavahduttava ja ajatukset kirkastava tieto tulee? Jatkan tekemistä ja olemista työn äärellä ja alan epäillä ja koetella juuri saatua informaatiota. Vajoan takaisin sumuun, tunnustelen, yritän nähdä. Kaaos ja tietämättömyys ovat läsnä. En hallitse mitään.

Tutkimukseni edetessä minulle alkoi paljastua, että taiteellisen tutkimukseni alkujuuret ulottuvat syvälle henkilökohtaiseen historiaani ja tapoihini olla vuorovaikutuksessa. Esiymmärrystä valottava kysymys ”miksi haluan tutkia tätä aihetta?” avasi hitaasti näkymää yhä syvemmälle henkilöhistoriaani, jolloin viimeisetkin rippeet ”minä subjektina tutkimassa neutraalisti jotain objektia” -ajat-
telusta karisivat. Kyvyttömyyteni olla levollisesti kontaktissa itseen ja toiseen oli alkanut näyttäytyä minulle hiljalleen ammatillisten vuosien edetessä. Ihmettelin lähinnä, mikä saa minut toimimaan kuten toimin, aivan kuin pelkäisin jotain. Koreografian ammatti-identiteettiini oli liittynyt huolellinen valmistautuminen seuraaviin tanssijoiden ja osallistujien kohtaamisiin. Kontrollin, että tehtäviä ja tekemistä, valmiita opeteltavia liikefraaseja tai tehtäväperusteista työstämistä olisi riittävästi, ettei aikaa jäisi yli johonkin pelottavaan, hui, kontaktiin ilman tekemistä, suoritusta. Pelko oli ennen kaikkea ruumiillista: kehoni hikoili, tärisi vaimeasti ja oli ylivirittyneessä tilassa miltei missä tahansa sosiaalisessa tilanteessa. Keho oli työvälineenäni, ja silti minulla oli kokemus siitä, että en olisi ollut kiinnittyneenä ruumiiseeni. Kontakti itseeni, kehooni, ja sitä kautta myös toisiin, oli vaillinainen ja pelokas. Tai kontakti ruumiiseeni kyllä oli olemassa, tein vain kaikkeni, että noita epämiellyttäviä ruumiin tuntemuksia ei olisi tarvinnut kokea.

Ymmärsin hitaasti, kuinka vähän lopulta ymmärsin ruumiillisista viesteistä ja tuntemuksista. Olin vihainen ja katkera tanssille; kuinka näin perustavaa la-
tua oleva ruumiillisen ymmärryksen alue – mitä tunnen ruumiissani, kun olen kontaktissa toiseen (ryhmätyömuotoisessa taiteessa) – oli ollut kokonaan kat-
veessa, piilossa. Omista kehollisista tuntemuksista pois pyristeleminen sai minut tuntemaan itseni vastuuttomaksi ryhmänvetäjäksi ja koreografiksi. Se sai minut

pohtimaan mahdollisuuksia täydennyskoulutukseen, jossa voisin selvittää, mikä minua vaivaa, kun olen ryhmässä.

Hakeuduin *Ihminen tavattavissa*⁴ -mentorkoulutukseen vuonna 2008 sekä GIS-instituutin⁵ hahmoterapeuttikoulutukseen vuonna 2013, koska näiden koulutusten yhtenä keskeisimpänä lähtökohtana oli tunnistaa, kuinka vältän kontaktia toiseen ja itseeni, mitkä ovat vuorovaikutuksessa ja kontaktissa olon esteitäni. Koulutukset vaikuttivat tutkimukseni suuntaan; kontaktin, kohtaamisen ja toisen ihmisen kohtelun kysymykset nousivat yhä keskeisempään rooliin. Myös tutkimukseni viitekehys selkiytyi koulutusten myötä.

Koko komeudessaan arkuus ja jopa kauhu toisen ihmisen kohtaamisesta paljastui tutkimukseni ensimmäisen taiteellisen osion, *AmazinGRace*-teoksen tekoprosessin alkuvaiheessa (2009) (katso luku 3, *AmazinGRace*). Kohtaamiseni oli arkailevaa, pelkäävää, väistävää. Kohtaamiseni laatu paljastui, ristivalottui ja alkoi muuttua tutkimukseni toisessa taiteellisessa osiossa – en tutkinut enää niinkään sitä, mitä osallistujissa tapahtuu, saati mitä tapahtuu prosessissa josain tuolla, vaan mitä ihmettä minussa, tässä ruumiissa tapahtuu.

Tulin kivuliaalla tavalla tietoiseksi omista tuntemuksista ja emootioista, jotka tulivat esiin erityisesti sellaisissa vuorovaikutustilanteissa, joissa ei ollut tarkkaa ennakkosuunnittelua. Olin siis paennut tutkimukseeni ennalta asetettuja askeleita, liikkeitä, dramaturgista kaarta ja löysin itseni keskeltä tutkimusta pakokauhun sekaisista tunnelmista, elävän elämän keskeltä, jossa tapahtuu tässä ja nyt ja jossa ei vallitse samanmielisyys. Ilman tarkkaa suunnittelua, ilman tietoa seuraavasta askeleesta, rosoisesti, elämänmakuisesti, pysähtyen, kohdaten.

Minussa heräsi tarve ymmärtää ryhmää, ryhmäprosessia ja omaa prosessiani yhtenä ryhmän jäsenenä. Päämäärätietoisien työskentelytavan hylkääminen nosti esiin epävarmuuden: kuinka sietäisin sumua, kuinka voisin koreografina, ryhmän vetäjänä luottaa päätöksiin ja ratkaisuihin, jotka tapahtuvat tässä ja nyt, tietämättä mihin se johtaa. Minua kiinnosti tietää, mikä ratkaisujen tekemistä ohjaa ja kuinka paljon tiedostamattomia motiiveja niihin sisältyi, samoin kuin se, mikä olisi hyvä, oikeudenmukainen ja kunnioittava tapa toimia ryhmässä.

4 *Ihminen tavattavissa* -mentorkoulutus on nelivuotinen teoreettinen ja kokemuksellinen koulutuskonaisuus, joka koostuu kahden vuoden perus- ja kahden vuoden jatkokoulutuksesta. Jatkokoulutuksen läpikäyneet voivat harjoittaa asiakastyötä, mentorointia, joka tarjoaa matalan kynnyksen keskustelutukea. Ihminen tavattavissa -ohjelma on laajempi palvelukokonaisuus. (www.ihminentavattavissa.fi.)

5 Tanskassa toimiva GIS (The Gestalt Institute of Scandinavia) on nelivuotinen hahmoterapiakoulutus, joka on eurooppalaisen kattojärjestön EAGT:n (The European Association of Gestalt Therapy) valtuuttama sekä sen eettiset ja laatuksiteerit täyttävä koulutusohjelma (www.gis-international.dk).

Jokin veti minua koreografina yhä intensiivisempiin kohtaamisiin toisten ihmisten kanssa. Samaan aikaan tiedostin ajautuvani kohti reunatuntemuksia⁶, pelonsekaisia tunteita ja niiden sietämistä. Koin, että kyvyttömyyteni kohtaamiseen ja haastavat reunatuntemukset tempoivat minua yhä kauemmas harjoitus-salista, venyttelevien, lämmittelevien, lihasvoimaa kasvattavien, rentoutta harjoittavien, treenattujen ruumiiden parista. Tahdoin pois salista, jossa ”meillä” on yhteinen kieli ja historia, tanssiharjoittelun historian hämärässä kuin itseksseen sinetöidyt säännöt esimerkiksi siitä, mistä puhutaan ja mistä ei. Tahdoin hylätä omaksumani tanssin perinteen, oman perinteeni, kotini. Olin kävelevä puberteetti, kaikki omaan taidetanssihistoriaani liittyvät käytänteet näyttäytyivät minulle vähäpätöisenä. Halusin tutkia, miten koreografinen prosessi muotoutuisi, mikä siinä olisi oleellista, mitä ja miten harjoittelisimme, mitä piirtyisi esiin, jos yhteinen taustanimittäjä, treenattu, väsymyksen ja kivunkin äärirajoille suostuva, virtuoottinen ruumis puuttuisi. Tuolloin väkisinkin myös oman tanssitaidehistoriani mukana tuomat käytänteet asettuisivat alttiiksi, kyseenalaistuisivat. En halunnut osallistaa ketään omaan perinteeseeni, vaan halusin kipeästi osallistua, olla osallinen.

Olen tehnyt ja teen työtä sellaisella taiteen alueella, joka on pohjimmiltaan eri ammattilaisten välistä ryhmätyötä. Ryhmätyötä, jonka lopputulos esitellään esityksessä. Esityksessä, jossa on läsnä ihmisiä, katsojia. Satunnaisesti vuosien varrella joissakin produktioissa, joissa olin tanssijana, törmäsin harjoitusprosessien aikana vuorovaikutuksesta syntyviin kitkakohtiin, joissa toisinaan olin itse osallisena ja toisinaan seurasin vierestä jonkun tai joidenkin työryhmän jäsenten kipuilua prosessin aikana. Vaikuttavimmissa kokemuksissani työilmapiiri saattoi olla kireä ja jännittynyt harjoituksesta toiseen. Mitä lähemmäs ensi-iltaa prosessi eteni, sitä tiukemmin työryhmän jäsenet tarttuivat kuka mihinkin keinoon pelastaakseen oman nahkansa. Kahdenkeskisiä keskusteluja ilmapiiristä saatettiin kyllä käydä, mutta kenelläkään ei ollut ymmärrystä, halua tai kykyä tarttua ilmiöön ja ottaa puheeksi jännitteistä työilmapiiriä koko työryhmän kesken.

Samaa kyvyttömyyttä olin kokenut toimiessani itse koreografina. Lakaisin kitkan ja tyytymättömyyden (tanssi)maton alle, minulla ei ollut ymmärrystä siitä, kuinka olisin voinut toimia toisin. Koin ilmiön kuitenkin kiinnostavana, inspiroivana ja myös luonnollisena osana prosessia. Näin ja koin kitkakohdat patou-

6 Kognitiivisen näkökulman sijaan kasvatustieteilijä Kaisu Mälkki on tuonut reflektiota koskevassa tutkimuksessaan esiin epämukavat reunatuntemukset (edge-emotions). Mälkin mukaan kriittinen reflektio ajaa oman mukavuusalueen reunalle, jolloin aiemmat uskomukset, taustalla olevat oletukset, asenteet ja sisäistetyt roolit tulevat tietoisuuden piiriin, kyseenalaistuvat ja ne arvioidaan uudelleen, jolloin transformatiivinen prosessi käynnistyy (Mälkki 2010; 2011).

tuneena liikkeenä ja energiana, informaation sammiona, joka odottaa purkautumisväyläänsä. Miten tuo ilmeinen energia ja liike voisi olla suunnattavissa ja muunnettavissa osaksi koreografiaa? Turhauttavimmat hetket tanssijana koin tilanteissa, joissa työryhmälähtöisyys oli mainittu tekemisen tavaksi ja joissa työryhmän prosessissa itsessään, sen vuorovaikutustilanteissa, syntyi jotain ennalta arvaamatonta tihentymää, mutta siihen ei ollut pääsyä, ei välineitä tarttua, vaan tilanne tuli sivuutetuksi. Työryhmälähtöisyys ei noissa tilanteissa toteutunut. Huolimatta siitä, että hankausta ja tukkoisuutta vuorovaikutuksessa ilmenee kaikkialla työelämän arjessa, myös tanssitaiteessa, en halunnut sulkea silmiäni ja olla aivan kuin vuorovaikutusongelmia ei olisikaan.

Annettuna otetun sijaan päädyin tekemään tutkimusta vuorovaikutteisesta koreografisesta prosessista. Tämä tutkimus kohdistuu siis prosessiin ja sen eri ilmiöihin ennen esitystä; toki sivuan valmista esitystä prosessin viimeisenä säkeenä. En tässä tutkimuksessa pohdi yleisön osallisuutta tai esiintyjän ja katsojan välistä vuorovaikutusta tanssiesityksessä. Vertauskuvallisesti havainnollistaakseni tarkastelen tutkimuksessani ensisijaisesti meren pinnan alaista jäävuoren osaa, pinnalta katsoen näkymätöntä osaa, prosessia.

Aloittaessani tutkimusta en kyseenalaistanut sitä, etteikö tutkimus koostuisi esityksistä. Tutkimusseminaareissa sain ymmärrystä ja vahvistusta siihen, että juuri tutkimusesitykset ovat niitä, joissa taiteellinen tutkimus tapahtuu. Voi olla, että seminaareissa on puhuttu myös vaihtoehtoisista tavoista, mutta minulta se on mennyt ohi. Vasta kokeiluluontoisia sovelluksia tehdessäni tulin pohtineeksi, mihin tarvitsen esityksiä ja olisiko tutkimusta voinut toteuttaa ilman niitä. Näen kuitenkin esityksillä oman arvonsa. Niiden kautta tutkimus tulee jaettavaksi, ne asettuvat osaksi julkista tilaa, keskustelua ja yhteiskuntaa. Tutkimuksellinen toiminta ei jää vain osallistujiensa kokemuksiksi ja siitä raporttoimiseksi. Vuorovaikutusprosessissa syntynyt liikkeen organisoiminen, koreografointi, tuo toimintaan taideteoksellisen olemuksen. Toiminta ilman esitystä painottaisi prosessin terapeutista luonnetta. Prosessin organisoiminen, koreografioiminen ja sen julkiseen tilaan asettaminen tuo ”uuden kierroksen” kohti vuorovaikutusta ja kohti poliittisuutta⁷.

Vuorovaikutuksellisuus ja dialogisuus on ollut nykytaiteessa jo jonkin aikaa yhtenä virtauksena muiden virtausten joukossa. Vuorovaikutusta on tutkittu

7 Pilvi Porkola valottaa omassa väitöstutkimuksessaan kattavasti esityksen poliittisuutta. Voin liittyä Porkolan näkemykseen siinä, kuinka taiteen voi ymmärtää pohjimmiltaan vaikuttavana ja kiinteänä osana yhteiskuntaa. Porkola kuvaa esityksiä paikoiksi ajatella, joten esityksen voi nähdä ehdotukseksi siitä, miten aika ja tila tulisi yhdessä jakaa. Esityksessä erilaiset ajattelutavat tulevat näkyväksi ja ne rakentavat todellisuutta, jossa elämme. (Porkola 2014, 51–62.)

erityisesti sellaisten performatiivisten ja osallistavien esitystapahtumien yhteydessä, joissa katsojien ja esiintyjien rooleja on purettu tai vaihdettu (mm. Fischer-Lichte 2008). 2000-luvulla yleistyneet käsitteet dialoginen taide ja dialoginen tai relationaalinen estetiikka tuovat esiin taiteessa tapahtuneen paradigman muutoksen.

Relationaalinen estetiikka (*Esthétique relationnelle*) on taidehistorioitsija Nicolas Bourriaud'n luoma käsite, jolla hän tarkoittaa kohtaamista, kanssakäymistä, läheisyyttä ja ihmistenvälisyyttä eli ihmisten välistä estetiikkaa. Relationaalisessa estetiikassa sosiaaliset suhteet ovat teoksen materiaalia ja taiteesta muodostuu kohtaamisen tila. Vuorovaikutteinen taidetoiminta valtaa julkista tilaa takaisin kaupallisuudelta, markkinataloudelta ja kuluttaja-kansalaisilta. Bourriaud näkee vuorovaikutuksen kehittämisen olevan keskeinen nykytaiteen poliittisessa diskurssissa. (Bourriaud 2002, 9, 15, 18–19.) Dialoginen taiteen teoria on yhdysvaltalaisen taidehistorioitsija Grant H. Kesterin luoma ajattelutapa, jossa dialogi on keskeinen osa taidetta ja jonka hän perustaa saksalaisen filosofin Jürgen Habermasin ajatteluun. Teatteritaiteen tohtori Lea Kantonen keskustelee omassa väitöstutkimuksessaan (2005) Kesterin kanssa. Myös taiteilija Marja Kangas (2007) sekä tanssitaiteilija Johanna Tuukkanen (2013) ovat omassa pro gradu -tutkielmissaan nojanneet Bourriaud'n ja Kesterin ajatteluun erityisesti yleisösuhdetta valottaessaan. Kester korostaa siis yleisön kanssa käytävää vuoropuhelua (Kester 2004). Bourriaud puolestaan puhuu sosiaalisen välitilan (*inters-tice*) luomisesta taiteen avulla, jossa erityisesti katsojalle tarjotaan mahdollisuus osallistua esteettisen kokemuksen rakentamiseen (Bourriaud 2002). Koska tutkimukseni rajautuu koreografiseen prosessiin, aikaan ennen varsinaisia katsojia, en kiinnitä tutkimustani Bourriaud'n ja Kesterin ajatuksiin. Avaan omaa kytkeytymistäni vuorovaikutteiseen maastoon luvussa 2, jossa tuon esiin muun muassa Freiren ajattelua ja radikaalin kasvatuksen suuntaviivoja.

1.2. Tutkimuksen osiot

Tutkimukseni koostuu kahdesta esitarkastetusta taiteellisesta osiosta, kolmesta erilaisesta kokeiluluontoisesta käytännön sovelluksesta sekä tästä kirjallisesta osiosta. Esitarkastettujen taiteellisten osioiden, *AmazinGRace-* (2010) ja *Kierto* (2012) -prosessien kuvaus ja löydökset ovat samannimisissä luvuissa (luvut 3 ja 4). Kokeiluluontoisia käytännön sovelluksia minulla oli tutkimukseni aikana kolme: *Tunto*-hanke (2012–2013) ja *Vertaislaboratorio-* (2013) sekä *Piileskelevä liike* (2014) -työpajat. Kokeiluluontoisten sovellusten avulla pyrin syventämään ja koettelemaan löydöksiäni, joita olin taiteellisissa osioissa saanut. Kuvaan ja

reflektoin kunkin sovelluksen luvussa viisi. Näin jälkikäteen tarkasteltuna niin *Vertaislaboratoriota* kuin *Piileskelevä liike* -kohtaamisia voidaan pitää myös tutkimuksen tuloksina, jotka ovat hyödynnettävissä jatkossa ja vietävissä tanssitaiteen käytäntöihin.

Tutkimusmenetelmänä tutkimuksessani toimivat edellä mainittujen kahden taiteellisen osion harjoitusprosessit ja niiden kirjallinen reflektointi, samoin kuin kokeiluluontoiset käytännön sovellukset. Harjoitusprosessi eli tutkimusmenetelmä koostuu suunnittelusta, toteutuksesta, havainnoinnista ja sen dokumentoinnista, reflektoinnista sekä osallistujien haastatteluista. Harjoitusprosessit toimivat käytäntöjohtoisena taiteellisena tutkimuksena (*practice led research*).

Tavoitteenani oli tutkia koreografian mahdollisuuksia rakentua toisin, perinteisen koreografisen työskentelytavan sijaan. Perinteisellä koreografisella työskentelytavalla tarkoitan tässä maisteriopinnoissani (1996–1999) oppimaani perinnettä, jossa koreografian tekemisen lähtökohdaksi ankuroitui liikkeiden järjestely ja dramaturgisen kaaren hahmottaminen harjoitussalissa. Tässä perinteessä koreografi muodostaa sisäisten impulssien, oman liikehistoriansa, mieltymysten ja esimerkiksi musiikin, runon, maalauksen tai tietyn teeman johdattamana liikekompositioita. Koreografian osana saattaa olla myös vapaampia osioita, improvisatorisia jaksoja, joissa on jonkin verran ennalta annettuja määreitä. Liikekomposition valmistumisen jälkeen ammattitanssijat opettelevat liikefraasit tai tutkailevat vapaamman kohtauksen mahdollisuuksia ja teosta hiotaan koreografijohtoisesti kohti ensi-iltaa. Jo Butterworth on tutkinut tanssijan ja koreografian välistä työnjakoa. Butterworthin viiteen eri prosessiin jakautuvassa mallinnoksessa oppimani perinne sijoittuu toiseen päätyyppiin, jossa koreografi esittäytyy asiantuntijana ja jossa tanssija tulkitsee koreografian luomaa teosta (Butterworth 2009, 186–189). (Katso lisää alaluku 2.3.1 ja liite 7.)

Päästäkseni tutkimaan koreografian toisin rakentumista haastoin itseni koreografina toimimaan toisin. Butterworthin didaktis-demokraattisuuden janalla toimintani liukui kohti kolmatta päätyyppiä ja samalla kohti prosessikeskeisyyttä (*dance-devising*). Kysymyksinä tuossa vaiheessa olivat, mitä perinteisestä metodista poikkeava työskentelytapa tuo esiin, ja miten se vaikuttaa minuun, opinko jotain, kuinka koreografian ammatti-identiteettini muuttuu. Toisin rakentumisen ja kehittämisen tarpeen taustalla oli tuolloin kysymys siitä, voisiko tanssi olla lähempänä ympäröivää todellisuutta: että se, mistä koreografia ponnistaa ja mihin se nojautuu, olisi suuremmalla tavalla kytköksissä ympäristöönsä, että koreografian lähtökohtana ei ininkään olisi yksittäisen koreografian eletty ja koettu elämä ja maailma. Miten koreografi voisi toimia

kontaktissa ympäristöönsä ja sen ihmisiin? Artikkelissani *Tutki itseäsi, löydät muut* (Törmi 2011, 240–246) kuvaan sitä, kuinka eläminen Kainuussa oli saanut minut ottamaan pään pensaasta. En enää kyennyt työskentelemään tanssissa vailla kosketusta ympäröiviin ihmisiin ja todellisuuteen mustan laatikon, tanssisalin, ulkopuolella. Harjoitussalin ikkunoiden takaa kantautuva elämän humina kuulosti kiehtovammalta kuin mustan laatikon ilmastoputken humina. Läheisen S-marketin aulan ihmiset herättelivät osaltaan minua astumaan ulos totutuista askelmerkeistä.

Minulla ei ollut mitään erityistä teoreettista viitekehystä suuntaamassa ensimmäisen taiteellisen osion toteuttamista. Taiteellisen tutkimisen lähtökohta oli minulle hyvin käytännönläheinen: minulla oli vain vimmattu halu tutkia ja löytää jotain uutta tanssitaiteen harjoittamisen käytäntöihin. Maisteriopintojen kirjallisen lopputyön vaatimuksiin (1999) ei opintojeni aikaan liittynyt kirjallisten lähteiden käyttöä. Kuten aiemmin jo mainitsin, tutustuin akateemiseen ja teoreettiseen ajatteluun vasta aloittaessani opintoni Tutkessa 2009. Koin, että olin monta askelta jäljessä niitä opiskelijakollegoita, joille akateeminen maailma ja sen käytänteet olivat tuttuja entuudestaan. Ihmettelinkin välillä, miten minut oli hyväksytty jatko-opiskelijaksi tutkimussuunnitelmalla, jossa ei ollut ensimmäistäkään viittausta, vain kirjaluettelo kirjoista, joista olin kiinnostunut ja joihin olin aikeissa tutustua. Löydän tästä jotain samankaltaista huimauksen ja ihmetyksen tunnetta ja kysymystä kuin on taiteellisiin osioihini osallistuneilla ihmisillä ilman tanssitaustaa: kuinka ja miten osaamattomuuteni, ummikkomaisuuteni ja tietämättömyyteni voisi tuottaa jotain tietoa ja olla arvokasta ja riittävää?

Tässä tutkimuksessani vasta ensimmäisen taiteellisen osion toteuttamisen jälkeen aloin ottaa vainua, tulisiko jokin olemassa oleva *yhtenäinen tietojen järjestelmä* (Häkkinen 2004, 1299), teoria, vaistonvaraista taiteellista tekemistä lähelle ja antaisi hahmotusapua ja tukirakenteita sille, mitä olin tehnyt. Teoria ei siis ohjannut ensimmäistä taiteellisen osion toteutusta ja toistakin osiota jokseenkin vähän. Taiteellisten osioiden toiminta ja kokeiluluontoisten prosessien tuomat oivallukset näyttivät viittaavan johonkin suuntaan, joka odotti löytämistään.

1.3. Vuorovaikutteisen koreografisen ajattelun juuret henkilöhistoriassani

Tutkijan suhde tutkimuksen kohteeseen on taiteellisessa tutkimuksessa keskiössä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että tutkija on tietoinen taustaoletuksistaan sekä valpas omiin toiveisiin, esioletuksiin, pelkoihin ja intresseihin nähden. On

tärkeää kartoittaa, mikä on kysymysten alkuperä, mistä tutkijan kysymykset tulevat, miksi joitakin kysymyksiä kysytään ja toiset jätetään kysymättä. (Hannula, Suoranta & Vaden 2003, 33, 46; Harding 1987.) Ymmärrän tämän liittyvän omaan henkilöhistoriaani ja erityisesti tanssin siihen jättämiini jälkiin. Käyn seuraavassa lyhyesti läpi taustaani, sillä koen tämän tekevän tutkimustani läpinäkyväksi ja osaltaan avaavan tutkimukseni aiheen valikoitumista ja rajautumista.

Kasvoin Kajaanissa työläisperheen lapsena. Olin hyvin arka, jännittynyt ja sulkeutunut, piileskelin usein isosiskoni Minnan selän takana. Koulutaipaleen ensimmäisistä vuosista muistan vain pulpettini ja siihen luodun katseen. 9-vuotiaana pyrin kavereiden imussa musiikkiluokalle, pääsin sille ja samaa kyytiä aloitin telinevoimistelun. Telinevoimistelu vaihtui tanssiin ystäväni Mervin vana-vedessä, 12-vuotiaana. Ensimmäinen tanssitunti (jazz) oli järäyttävä kokemus, ainutkertainen avautuma⁸ elämäni siihenastisessa historiassa. Olin yhteydessä tunteisiini ja kehooni tavalla, jota en ollut osannut edes kaivata. Musiikki ja liike, mieli ja keho sulautuvat yhdeksi, ja tempaudun mukaan ihmeelliseen virtaan. Käsitys 12-vuotiaasta itsestäni transformoitui tuolla hetkellä: vanhat oletukset ja lainalaisuudet jäivät tanssisalin ulkopuolelle. En ollutkaan ujo, arka, pelokas, vetäytyvä. Olin elävä, hengittävä, näkyvä, verta ja lihaa, kylmät väreet kulkivat ihollani edestakaisin. Mikään entinen ei, en minä itse eikä maailma, ollut ennal- laan tuon ensimmäisen tanssitunnin jälkeen. Tanssi asettui merkittävään rooliin arjessani.

Harrastin jazztanssia ja modernia tanssia, ja tanssituntien määrät lisääntyivät neljään kertaan viikossa. Lapsuudenystäväni Mervi oli suuressa roolissa myös tanssin ammattilaisuuteen suuntautumisessa. Mervi oli nähnyt intohimoni tanssia kohtaan, ja hän vinkkasi minulle Kälviän puolivuotisesta tanssilinjasta, ”sinä varmasti tykkäisit siitä hirveesti”. Niin tykkäsin⁹. Kälviältä lähdin tanssitaiteilija Ari Nummisen innostamana yhdeksi lukuvuodeksi (1993–1994) Joensuuhun. Ari toimi tuolloin Joensuussa tanssin läänintaiteilijana, ja hän oli perustamassa sinne ryhmää, joka harjoittelisi joka päivä tavoitteellisesti ja monipuolisesti (nykytanssia, modernia, jazztanssia, improvisaatiota, akrobatiaa ja balettia). Vuoden harjoittelun jälkeen ryhmästä viisi pääsi opiskelemaan tanssin ammattilaisiksi, kolme Teatterikorkeakouluun, minä heidän joukossaan.

8 Ainutkertainen avautuma on narratiivisessa terapiassa käytetty käsite, jolla viitataan henkilön persoonaa koskevan *muuttuvan tiedon* syntyhetkeen, hetkeen, jolloin tapahtuu tai ilmenee jotain, joka ei sovi yhteen hallitsevan tarinan kanssa (Morgan 2008, 60).

9 Osallistuin Keski-Pohjanmaan kansanopiston opetukseen keväällä 1993, ja opettajinani olivat muun muassa Pirjo Viitala, Päivi Järvinen, Susanna Veijalainen, Ari Numminen, Eeva Kaario, Mirja Tukiainen ja Jens Walentinsson.

Ennen vuotta 2009 ja tutkimukseni aloittamista olin työskennellyt tanssitaitelijana, koreografina ja tanssijana kaksitoista vuotta. Työskentelytapani nojasi vuosina 1994–1999 valetulle, käsityöläisyyttä painottavalle pohjalle, jolloin opiskelin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella. Valmistumiskeväänä 1999 sain äitiyslomasijaisuuden tanssija-koreografina Tanssiteatteri Minimistä, jossa pääsin tanssimisen lisäksi harjoittamaan koreografista ammattitaitoani. Samaan aikaan toimin myös freelancertanssijana Tommi Kitin ja Paula Tuovisen teoksissa¹⁰ sekä koreografina Taite ry:n oopperaproduktioissa Helsingissä.

Koreografinen työskentelytapani lähti muuntumaan muutettuani mieheni, näyttelijä-ohjaaja Heikki Törmin työn perässä takaisin syntymäpaikkakunnalleni Kajaaniin vuonna 2001. Kollegiaalinen tanssitaideyhteisö oli muuttotappiokunnassa pieni ja heterogeeninen, ja niin aloin kiinnittymään ympäröivään (yhteis) kuntaan ja sen ihmisiin ja ilmiöihin. Omalle taiteilijuudelleni leimallista on ollut lokaalisuus: olen työskennellyt asuinympäristöni taideyhteisöjen ja muiden alojen yhteisöjen kanssa. Kainuu- ja läänintaiteilija-aikana (2002–2004) myös Pohjois-Pohjanmaa ilmiöineen ja ihmisineen alkoivat ujuttautua taiteellisiin töihini. En kuitenkaan ole kokenut edustavani yhteisötaidetta, vaan ammatti-identiteettini on ollut koreografi. Palaan yhteisöllistä taidetta määritteleviin käsitteisiin alaluvussa 2.4.1.

Koreografisesta työskentelystäni Routa-ryhmässä, jota seuraavassa kappaleessa avaan, muotoutui sosiaalisesti ja yhteisöllisesti virittynyttä. Tämä virittyneisyys koski erityisesti tekoprosessien aikaa¹¹. Varsinaiset valmiit esitykset olivat perinteisiä ”mustan laatikon” esityksiä: esiintyjät ja katsojat pysyivät omilla reviiereillään, mitään erityisiä vuorovaikutteisia elementtejä ei esityksissä ollut läsnä. Kansainvälisyys ja globaalit areenat ovat olleet taiteilijuudessa kaukaista kohinaa, lähinnä yksittäisiä esiintymismatkoja. Myös tutkimukseni taiteelliset osiot jatkavat tuota paikallisuuden ja prosessorientoituneisuuden linjaa.

Routa-ryhmä (Routa - Kajaanin tanssin edistämisyhdistys ry) perustettiin järjestäytymisen tarpeesta vuonna 2002. Tanssija-koreografi Heidi Naakka teki Helmeilyä-teoksen Kajaanin Tanssiteatterin 25-vuotisjuhliin kajaanilaislähtöisten

10 Tommi Kitti koreografoi Eero Hämeenniemen Nada-yhtyeen levynjulkistamistilaisuuteen dueton, josta irrotettua osaa esitimme myös Väli-Amerikan tanssifestivaalilla, Orivedellä Purnun taidegalleriassa sekä Kajaanin Runoviikoilla (1998–2000). Paula Tuovisen koreografiaa ”Faravidin maa” esitettiin Zodiakissa sekä TransDanceEurope-kiertueella kulttuuripääkaupungeissa eri puolilla Eurooppaa (1998–2000).

11 Esimerkiksi *Syli*-teoksen (2004) lähdeaineisto tuotettiin Erja Maarannon ja minun luotsaamissani tanssityöpajoissa eri puolilla Pohjois-Pohjanmaata ja Kainuuta sekä ”Tärkeintä elämässä” -kirjotustehtävissä.
-950-teos (2007) pohjautui vuonna 2006 Kainuusta pois muuttaneiden haastattelumateriaaliin.

kasvattien kanssa. Huomasimme, että koolla oli kukin tahoillaan tanssin ammatteisiksi päätyneitä. Tanssiteatterin juhlien jälkeen virisi halu jatkaa yhdessä tekemistä.

Asetuin alkuun talkootyön merkeissä toiminnan puuhanaiseksi, ja muutama vuoden kuluttua periksiantamattoman asenteen ja myönteisten tuulien johdosta huomasimme muodostavamme pienen työyhteisön, jossa kaksi ihmistä¹² sai kuukausipalkkaa ja vierailevat työryhmät Tanssitaiteilijaliiton mukaista korvausta työstään. Perustamisesta lähtien Roudan ydinajatuksena on ollut toimia taiteilijalähtöisenä, avoimena taideyhteisönä, jossa taiteellinen linjaus on ollut vaeltavaa, luottavaista ja vaihtuvaa, se on saanut kulkea tekijöittensä intressien mukaan. Tanssija-koreografi Sanna Myllylahti kiteyttää tästä linjattomasta linjauksesta artikkelissaan (2012) seuraavasti: "...minua oli pyydetty tekemään uusi teos ilman vaatimuksia sisällöstä tai kokoonpanosta tai mistään muustakaan (...) Se oli luksusta. Kajaanissa!" (Myllylahti 2012, 45–47.)

Monimuotoisuus tuli esiin myös Roudan soveltavassa taidetoiminnassa. Yhtä soveltavan taiteen muotoa on harjoitettu dementoituvien vanhusten parissa. Terveystieteiden tohtori Teija Ravelinin väitöstyön valmistumisen jälkeen pääsin mukaan toteuttamaan useita tanssiesityksiä, joiden tavoitteena oli toimia auttamismenetelmänä dementoituvien vanhusten hoitotyössä. Vastaavalla tavalla tehtyä tutkimusta ei ollut aiemmin hoitotieteessä tehty. (Ravelin 2008.) Teokset pohjautuivat muisteluryhmissä saatuihin muistoihin, jotka toimivat tanssiesityksen aineistona. Pienoisteos työstettiin taiteilijoiden kesken, ja tämän jälkeen teos esitettiin hoivakodissa. Oleellisena osana menetelmää olivat myös keskustelut esitysten jälkeen. Ravelin toteaa: "Tutkimukseni mukaan tanssiesitys on yksilölähtöinen, muistisairaana vanhuksen voimavaroja esille tuova psykososiaalinen auttamismenetelmä, jonka avulla voidaan tukea vanhuusikäisen ihmisen identiteettiä ja mahdollistaa ainakin hetkellisesti elinvoimaisen osallistumisen kokemus" (Ravelin 2012, 25).

Myönteisiä ja monimuotoisia tuulia puhalsi siis useita: myötämielisesti suhtautuvia ihmisiä, yhteisöjä sekä hankkeita, joihin Roudan toiminta solahti mukaan. Kajaanin Kaupunginteatterin silloinen johtaja Kristian Smeds avasi kaupunginteatterin ovet ja tarjosi Roudalle veloituksetta tilat, tekniikan ja mark-

12 Minä tanssija-koreografina ja taiteellisena johtajana sekä tuottaja (mm. Satu Heikkinen, Mari Niskanen, Kaisu Anttonen-Sirkkala, Kalle Pakalén, Maria Tolonen).

kinoinnin. Routa sai toimitilat Generaattori-hankkeen¹³ kautta. Jaoimme harjoitus-, toimisto- ja esitystilat Kajaanin Harrastajateatterin kanssa. Kajaanin Harrastajateatterin luotsaajan, ohjaaja Eino Saaren pelottoman toiminnan seuraaminen antoi uskoa myös omaan tekemiseen. Routa pääsi vuonna 2004 mukaan opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittamaan tanssin aluekeskusverkostoon. Samana vuonna Routa otettiin sekä valtion tanssitaidetoimikunnan että Kajaanin kaupungin toiminta-avustuksen piiriin. Tuona aikana kaupunginjohtajana toimineen Erkki Vähämaan taide- ja kulttuurimyönteisyys mahdollisti toiminnan käynnistämisen. Roudan taiteelliseen toimintaan voi tutustua lisää ”Kohti reunoja, Routa 2002–2011” -julkaisun avulla (Törmi & Härkönen 2012).

Roudan ja Generaattorin toiminnan ylle alkoi jo seuraavana vuonna (2005) ilmaantua tummempia pilviä. Kaupungin talous oli ajautumassa kriisiin, ja ensimmäisenä vaihtoehtona budjettivajeen paikkaamiseen olivat taloudelliset leikkaukset kulttuuritoimijoilta. Tästä alkoi viiden vuoden kamppailu, jossa säästötalkoot ja leikkauslistat näyttelivät pääroolia. Vuosi toisensa jälkeen olimme Eino Saaren kanssa kaupunginjohtajan toimistossa perustelemassa Generaattorin toiminnan merkittävyyttä, ja saimme vastaukseksi Saaren osuvasti kiteyttämän ”kuulkaas hiippailijat, kuntatalous kurjistuu, rakenteitanne on rassattava” -viestin (Saari 2012, 37). Vuonna 2009 toimintaa oltiin toden teolla ajamassa alas, ja tein silloin oman päätökseni alkaa irrottautua taideyhteisöstä. Omat voimavarani olivat hupenneet viiden vuoden tulos- ja talouspaineiden¹⁴ alla olemattomiin. Siirryin Routa ry:n toiminnasta syrjään kahden vuoden siirtymäajalla. Koreografi-tanssija Kira Riikonen aloitti Roudan taiteellisena johtajana vuonna 2012.

Olin Roudan vuosina, sen taloudellisen tilanteen mukaan, välillä puolipäiväisesti ja välillä kokopäiväisesti työllistytvä. Puolipäiväisyysperiodeja pyrin rahoittamaan myös erilaisten apurahojen turvin, joita olen saanut matkan varrella kiitettävästi. Mielenkiintoni on herättänyt Pohjois-Pohjanmaan ja Kainuun alueellinen taidetoimikunta, joka ei ole myöntänyt yhtään henkilökohtaista tai vetämälleni työryhmälle kohdennettua apurahaa. Tämä liittyy myös tutkimukseni kannalta keskeiseen osallisuuden kysymykseen. Olen joka vuosi (2005–2015) tehnyt hakemuksen, ja samaan tarkoitukseen miltei samalla hakemuksella olen saanut myönteisen päätöksen myöhemmin muualta. Vaikka alueellisen toimikun-

13 Generaattori oli osa Kajaanin kaupunkiseudun aluekeskusohjelmaa, joka oli sisäasiainministeriön rahoittama sisältö- ja tekijälähtöinen kulttuurihanke vuosina 2003–2006. Generaattorin toiminnan vaiheista on kirjoittanut Karoliina Kuvaja (Kuvaja 2013).

14 Routa kamppaili pahimmat taloudelliset kasvukipunsa 2006–2011. Toiminta-avustus kaupungin taholta vaikuttaa vakiintuneelta.

nan myöntämät apurahat ovat suhteellisen pieniä eikä toimikunnan myönteinen päätös vaikuta siten suuresti taiteellisen työskentelyn toteutumiseen, kuitenkin huomioivana eleenä, antamassa kainuulaisena taiteilijana nähdyksi tulemisen kokemuksen, osallisuuden, se olisi ollut sitäkin suurempi.

Taiteilijaidentiteettini on muovautunut kaikesta edellä mainitusta ja toivoakseni muovautuu jatkossakin, vuorovaikutuksessa ympäristöön ja sen ihmisiin ja ilmiöihin. Kuitenkin suurin vaikuttaja niin taiteilijaidentiteettiini kuin tutkimukseeni on ollut oma huonovointisuuteni vuorovaikutusprosessissa, kehoon paikantuneet, yhä enemmän vuosien saatossa tietoisuuteeni nousseet tukokset, ahtaumat, kivut ja epämääräiset olot. Paradoksaalisella tavalla voin nyt kiittää huonovointisuuttani: ilman sitä olisin jättänyt monta kysymystä kysymättä.

1.4. Lyhyt katsaus tanssinhistoriaan

Tätä lukua kirjoittaessani huomaan erityisesti pohtivani kysymystä, kenelle kirjoitan, kenelle osoitan tutkimukseni. Huomaan ajattelevani paljon kanssatutkijoitani, taiteellisiin osioihin osallistuneita, jotka ovat muita kuin tanssin ammattilaisia. Kirjoitan siis laajemmalle lukijajoukolle kuin vain toisille tanssitaiteilijoille. Mikäli ajattelisin kirjoittavani kollegoilleni, nykyisille ja tuleville, jättäisin tämän taidetanssihistorian pääjuonteita kuvailevan luvun väliin. Olen työskennellyt tutkimukseni aikana enimmäkseen muiden kuin tanssin ammattilaisten kanssa ja ajattelen, että tämä luku avaa tutkimuksessani osallisena olleille näkymän tanssinhistorian jatkumoon ja erityisesti koreografin roolin muuttumiseen historian aikana. Samalla toivon luvun selventävän sitä kohtaa, jossa osallistujat ovat osaltaan olleet kanssani luomassa tanssinhistoriaa. Tuon kuvaukseen mukaan myös Butterworthin didaktis-demokraattisen mallin kuvatessani koreografin ja tanssijan roolin muuttumista (Butterworth 2009, 186–189). Avaan seuraavaksi lyhyesti Butterworthin luokittelemat päätyypit (katso kaaviokuva, liite 7.).

Butterworth on luokitellut koreografiset prosessit didaktis-demokraattisuuden pohjalta viiteen eri päätyyppiin. Jako on tehty sen mukaan, millainen koreografin ja tanssijan rooli ja työpanos on. Butterworthin ensimmäisen päätyypin prosessissa koreografi esiintyy asiantuntijana, jolle tanssija on instrumentti koreografin luoman materiaalin uskollisena toteuttajana ja esiintuojana, eli tanssija toteuttaa jokaisen liikkeen ja eleen täsmällisesti koreografin ohjeiden mukaan. Toisessa päätyypissä tanssijan rooli on tulkita koreografin luomaa teosta. Tätä voisi verrata yksittäiseen musiikkikappaleeseen: muusikko voi tuoda sävellettyyn kappaleeseen oman sävynsä, mutta teos säilyy täysin tunnistettavana.

Prosessi, jossa koreografi on kokonaiskonseptin luoja eli koreografi vastaa liikkeellisestä ja ohjauksellisesta kokonaisajatuksesta, on Butterworthin luokituksessa kolmas päätyyppi. Koreografi voi antaa tehtäviä, joihin tanssija myötävaikuttaa ja toimii tehtävien sisällöntuottajana. Tanssijalla on vapaus antaa omaa panostaan tehtäviin, improvisoida ja replikoida itsestä käsin. Koreografilla on kuitenkin vastuu tanssijoiden synnyttämän materiaalin muovaamisesta.

Neljännessä prosessissa koreografi nähdään fasilitaattorina ja ryhmän johtajana, joka antaa virikkeitä ja tukee sisällön luomisessa. Tanssijan rooli on laajentunut kanssaluojaksi. Prosessi on keskustelevala. Viidennessä, demokraattisimmassa prosessissa kaikki työryhmän jäsenet ovat tasa-arvoisessa suhteessa, teos on yhteisomistuksessa ja prosessin varrella päätökset tehdään keskustelemalla. Koreografi on kollega ja mahdollistaja.

Butterworth erottelee edelleen prosessikeskeiset (*dance-devising*)¹⁵ kolmannen, neljännen ja viidennen prosessin päätyypit toisistaan seuraavasti: kolmannessa prosessissa tanssijat ovat osallisia koreografiseen konseptiin ja koreografi on ohjaajan roolissa, neljännessä prosessissa tanssijat ovat yhteistoimijoita koreografin kanssa, joka edistää prosessia, ja viidennessä prosessissa työskentely tapahtuu ensemblena ja koreografi on yhtenä yhteisomistajista. Jaettu tekijyys tuo mukanaan myös uusien taitojen ja tietojen hallitsemisen vaatimuksia (mt., 178, 186–189). Palaan Butterworthin jaotteluun myös alaluvussa 2.3.1.

Kun tanssinhistoriaa tarkastellaan nykyhetkestä käsin, on hyvä muistaa, että tanssi on aina sidoksissa omaan aikaansa, sen arvostuksiin ja kriteereihin. Tanssi ja tanssitekniikka muuttuvat, mutta tanssia ei sinänsä voida arvottaa tämän vuosikymmenen arvojen perusteella paremmaksi tai huonommaksi: tanssiminen 1700-luvulla oli vain erilaista kuin se on 2000-luvulla (Makkonen 2006). Kysyin tanssinhistorioitsija, tutkija Anne Makkoselta apua tanssinhistorian jäsentämiseen. Kävimme sähköpostikirjeenvaihtoa marraskuussa 2015 ja Makkonen toi esiin arvokkaita huomioita. Hän toivoo, että tutkimuksissa ei tyydyttäisi tanssinhistorian dominoivaan ja yksinkertaistavaan peruskertomuksen toistoon. Esimerkiksi vuorovaikutukseen liittyvät kysymykset eivät ole niin yksioikoisia, kuin perusnarratiivista voisi päätellä. Makkonen esittää, että esimerkiksi balettimestari Marius Petipa (1818–1910) sommitteli koreografiansa tanssijoiden liiketaitoja ja erityisyyttä kuunnellen. (Makkonen 2015.) Rajaan kuitenkin syvem-

15 Devising-sanalle ei ole olemassa yksiselitteistä suomennosta, se muuttuu tekijöidensä mukaan. Prosessikeskeisyys tarkoittaa tässä sitä, että ryhmän vetäjä ei ole tehnyt tarkkaa ennakosuunnitelmaa lopputulemasta, vaan prosessi vaikuttaa lopputulokseen. Kukin osallistuja tuo oman panoksensa mukaan, hieman eriasteisesti sen mukaan, onko kyseessä kolmas, neljäs vai viides päätyyppi.

mälle menevän ja kriittisemmällä otteella tanssin menneisyyttä tarkastelevan näkökulman tästä tutkimuksesta pois. Toivoakseni siihen avautuu mahdollisuus tämän tutkimuksen jälkeen.

Klassisen baletin tradition kehittyminen alkoi 1400–1500-luvuilla Ranskan ja Italian hoveissa. Traditio vakiintui kahdessasadassa vuodessa baletin sanaston kehittymisen myötä koko Eurooppaan. Tanssimestarien ammattikunta ilmaantui hoveihin 1400-luvulla. He sommittelivat ja opettivat tansseja hovien jäsenille, ja he myös julkaisivat kirjallisia tanssioppaita. Tansseja tanssittiin sekä seuratanseina että esitysten osina. Tanssimestarien työnkuva ei rajoittunut pelkästään tanssiin, vaan he toimivat hoveissa myös käytös- ja seurustelutaitojen opettajina, eli tanssiminen oli integroitunut myös sosiaaliseen vuorovaikutukseen. (Mt.) Omasta taidetanssihistoriastani puuttuu länsimaisen taidetanssin vanhimman juuren, klassisen baletin, traditio. Tutustuin baletin harjoitteisiin vasta 20-vuotiaana opettelemalla niitä baletin tekniikkaa kuvaavista kirjaston kirjoista¹⁶.

1500-luvun hovibaletin liikesanastossa oli näkyvillä vertauskuvasuus liikkeen laadussa, universaalin harmonian kuvaus kokonaisrakenteessa tai muodostelmalliset viitteet hoviin. Tanssi tuki tuon ajan ihmisen vakaata ja rikkumatonta maailmankuvaa. Tanssijoilla ei ollut omaa nimettyä esityspaikkaa tai lavaa, vaan he esiintyivät yleisön seassa, kuitenkin tarkkaan määritetyssä koreografiassa. (Foster 1986, 65–66, 102–120.)

Tuon ajan tanssinhistoriasta löytyy kiinnostava yksityiskohta ja yhtymäkohta katoliseen kirkkoon. Katolisen papin Jean Tabourt’n salanimellä kirjoittamaa tanssikirjaa *Orchésographieta* (1588) pidettiin parhaana seuratanssien tietolähteenä 1500-luvulla. Kirjasta löytyivät muun muassa tarkat ohjeet jalkojen asennoista askelten alussa ja lopussa. Kirjaan pohjautuvat myös myöhemmin kehittyneet baletin viisi perusasentoa. (Makkonen 2006.)

1600-luvulla siirryttiin luukkunäyttämölle, ”kehyksiin”, jolloin tanssissa alkoi näkyä visuaalisen muodon jäljittely. Koreografit tekivät visuaalisia havaintoja ihmisten käyttäytymisestä ja poimivat niistä tiettyjä avaineleitä, niin että katsojan oli helppo seurata tanssijan ilmaisemaa mimiikkaa. Myös pantomiimi ja commedia dell’arte -perinne tekivät tanssia ymmärrettäväksi kertomukseksi. Ensimmäinen ammattitanssiryhmä aloitti Pariisin oopperassa vuonna 1672. 1700-luvulle tultaessa ammattitanssijat olivat korvanneet amatöörit suurelta

16 Olisin halunnut aloittaa 12-vuotiaana baletin harjoittelun muun tanssin ohella, mutta silloinen baletista vastaava opettaja sanoi minun olevan liian vanha kyseiseen tekniikkaan. Hakeuduin uudestaan varsinaiselle ensimmäiselle balettitanssitunnille vasta 21-vuotiaana, samalla kirjaston kirjoista lisää oppia hakien.

osin. (Foster 1986, 121–133; Makkonen 2006.) Butterworthin jaottelun mukaisesti tuon ajan klassisen baletin traditiossa koreografin ja tanssijan roolin voidaan nähdä lukeutuvan ensimmäiseen malliin, jossa tanssija toteuttaa uskollisesti koreografin luomaa koreografiaa. Baletin harjoittamisen perinne, liikkeellinen järjestelmä, liikesarjat ja lajin tekniikka ovat siirtyneet ja siirtyvät yhä sukupolvelta toiselle niin, että oppiminen tapahtuu jäljittelemällä. Näin ollen myös nykypäivän klassinen baletti kuuluu Butterworthin ensimmäiseen malliin.

1700-luvulla baletti alkoi kehittyä draamallisen muodon suuntaan, toimintabaletiksi, jossa ihmisen esteettiset saavutukset, tanssitekninen taituruus, näyttävät liikeradat, lukuisat jalan iskut ja piruetit nousivat keskiöön. Tämä aiheutti kiivastakin keskustelua taituruuden ja ilmaisullisen, taiteellisen suorituksen välisestä suhteesta. Virtuositeetin ihailun pelättiin vievän tanssilta sisällön ja merkityksen. Tässä jännitteessä tanssista alkoi kehittymään itsenäinen taide-muoto. (Foster 1986; Makkonen 2006.) Kiinnostavalla tavalla tuo taituruuden ja sisällön välinen jännitteinen keskustelu nousee aika ajoin myös nykytanssissa pintaan. Keskustelua on voinut seurata muun muassa sosiaalisessa mediassa vuoden 2015 tammikuussa¹⁷.

Vastaliikkeenä 1700-luvun taiteen ulkoista muotoa korostavalle näkemykselle 1800-luvulla syntyi romanttinen taideliike, jossa taiteilijan henkilökohtaiset tunteet ja näkemykset korvasivat ulkoiset muotovaatimukset. Naisellinen viehkeys ja kauneus valtasi baletin. Näyttämöllä ilmenneen naisellisen viehkeyden kääntöpuolena oli kuitenkin tanssijattarien karu arkielämä ja alhainen sosiaalinen asema. Tanssijan ammatissa toimivat olivat yleensä lähtöisin köyhistä oloista, ja he keräsivät lisätuloa varakkailta ihailijoiltaan ja rakastajiltaan. (Makkonen 2006.)

Romanttisen baletin aikaan näyttämötekniikka ja yhtenäiset balettisävellykset alkoivat kehittyä. Ammattikäsitteittäjät alkoivat kirjoittaa tilanteita ja näyttämökuvia, joiden pohjalta koreografi, säveltäjä ja lavastaja jatkoivat taiteellista prosessia. 1800-luvulla romanttinen baletti eli kukoistuskauttaan, ja 1800-luvun klassisia repertuaariteoksia voi nähdä edelleen esitettävän oopperatalojen suojissa¹⁸. (Makkonen 2006.) Tunnen hienovireistä ja yllättävääkin sukulaisuutta romanttisen taideliikkeen kiinnostuksen kohteiden kanssa, lukuun ottamatta fyysistä virtuoottisuuden vaatimusta, ylläluonnollisuuden ihailua ja taiteilijane-

17 Tanssija-koreografi Valtteri Raekallio peräänkuulutti Facebookin ryhmässä "Suomalainen nykykoreografia ja nykytanssi" mahdollisuutta tarvittaessa harjoittaa motorisia taitoja samalle tasolle kuin ne ovat esimerkiksi Norjassa miestanssijoiden keskuudessa. (23.1.2015.)

18 Esimerkiksi *Giselle*- ja *Sylfidi*-baletit.

ro-ihailun ilmiötä. Tunteet, subjektiivisuus, tunteellisuus, luonnonhurmio, ihmismielen ”pimeät sopukat” ja unimaailma ovat olleet romanttisen baletin aiheita, ja ne kiinnostavat myös minua.

1900-luvun alussa omaa evoluutiotaan läpikäyvän klassisen baletin rinnalle alkoi kehittyä vaihtoehtoista estetiikkaa ja tanssitekniikoita, jotka tähtäsivät revolutioon, ruumiin vapauttamiseen ja painovoimalle antautumiseen. Uusissa tanssisuuntauksissa voi nähdä myös koreografin ja tanssijan roolin muuttumista kohti Butterworthin toista päätyyppiä, jossa tanssijan rooli on tulkita koreografin luomaa teosta. Samoin kolmas päätyyppi, jossa tanssijalla on vapautta antaa omaa panostaan tehtäviin, tulee jo osittain näkyviin. Varhaisen modernin tanssin ”ruumiin vapauttajat” olivat pääosin naisia, ja he hylkäsivät baletin luonnottomana ja vanhentuneena taidemuotona. Keskeisiä vaikuttajia länsimaisen modernin tanssin kehkeytymisessä olivat muun muassa Isadora Duncan, Rudolf von Laban ja Lois Fuller. Maailmansotien välisenä aikana oli syntynyt ruumiinkulttuuriliike, joka toimi luontoa lähellä olevan terveellisen elämän kaipuun kanavana teollistuneille ja kaupunkilaistuneille ihmisille.

1900-luvulla alkaneen modernin tanssin kehitys kytkeytyy länsimaiseen ihmis- ja taidekäsitteiden murrokseen. Erityisesti Nietzsche ja Kierkegaardin filosofia ja eksistenssin filosofia¹⁹ olivat muun muassa Isadora Duncanin ja Doris Humphreyn tanssillisen ajattelun taustavaikuttajia. (Fraleigh 1987, 25–40; Monni 2004a, 173–175.)

Ausdruckstanz eli ”ilmaisutanssi” oli yksi tuon ajan ruumiinkulttuuriliikkeen ilmentymä luontovaellusten, voimistelukoulujen ja nuorisoliikkeen joukossa. Mary Wigman, Kurt Joos ja Valeska Gert toivat 1920–1930-luvun taiteellaan esiin eurooppalaista ekspressionistista tanssiestetiikkaa, joka oli Ausdruckstanzin pääsuuntaus. Amerikkalaisen modernin tanssin synnyn kannalta keskeisiä vaikuttajia olivat puolestaan muun muassa Martha Graham, Doris Humphrey, Ruth St. Denis ja Merce Cunningham. (Fraleigh 1987; Makkonen 2006.)

Ekspressionistisen modernin tanssin vaiheessa tanssija ei pyrkinyt ilmaiseemaan henkilöä, vaan sisäistä prosessia emotionaalisine kokemuksineen, mitä kaikki esitykseen liittyvät elementit, liikkeellinen tyyli, lavastus, puvus-

19 1900-luvun eksistenssin filosofia on fenomenologiaa ja hermeneutiikkaa lähellä oleva ihmiskeskeinen filosofian suuntaus ja monen eri filosofin ajattelua väljästi määrittelevä termi. Eksistentialismi on etenkin 2. maailmansodan jälkeen vaikuttanut laajasti myös taiteeseen ja kirjallisuuteen. Keskeistä eksistentialismissa on ihmisen elämän yksilöllinen eksistenssi, jota ei voi käsitellä rationaalisesti, vaan se tajutaan eräänlaisessa peruskokemuksessa, jonka luonnetta voidaan kuvata muun muassa ”olemisen särkyneisyytenä”. Eksistenssi on tietoisuutta omasta olemassaolosta ja oman valinnan välttämättömyydestä. Eksistentialismin ongelmat pyritään ratkaisemaan *elämyksellisen kokemuksen* avulla, ei vain älyllisesti ymmärtämällä. (Hetemäki 1999, 49; Monni 2004, 175.)

tus ja musiikki pyrkivät tukemaan. Ihanteena oli rakenteellinen ja esteettinen yhtenäisyys. (Foster 1986, 146–154.) Rakenteellisen yhtenäisyyden ihanne linkittyi kiinnostavalla tavalla tutkimukseni ensimmäiseen taiteelliseen osioon. Taiteellisen osioni toinen esitarkastaja, professori Pentti Hakkarainen peräänkuulutti esitarkastuslausunnossaan rakenteellista yhtenäistä kokonaisuutta *AmazinGRace*-teokseeni, että olisi päästy ”puhuttelevaan taiteelliseen ilmaisuun”. Kokonaisuuden sijaan teoksessa oli viisi annetulle haastattelumateriaalille uskollisena pysyttelevää osakokonaisuutta, jotka muodostivat koreografian. Minulle haastattelumateriaalin sulauttaminen palvelemaan (minun määrittelemääni) rakenteellista yhtenäisyyttä olisi ollut koko lailla päinvastainen kyseisen teoksen ydinajatukselle, joka oli haastateltavien ainutkertaisen ja ainutlaatuisen liikkeellisten vastauksien esiin kehystäminen. Hakkaraisen yhtenäisyyden toiveessa ja valitsemassani osista koostuvassa kokonaisuudessa piirtyi käsitykseni mukaan näkyviin kahden eri taidenäkemyksen välinen hankaus. Käyn *AmazinGRace*-teosta tarkemmin läpi luvussa kolme.

Paikantaakseni ja valottaakseni lisää tutkimusesityksieni sijaintia ja koreografista ajatteluani suhteessa tanssin nykyiseen kenttään jatkan vielä hetken tanssinhistorian parissa. Kukin modernin tanssin pioneereista kehitti omaa näkemystään tanssin estetiikasta, liikesanastosta, tyylistä ja sisältökysymyksistä. Yhteiseksi tavoitteeksi kullekin suuntaukselle vuosien saatossa tuli, aivan kuten baletin estetiikassakin, tanssitekniikan hallinta ja sen myötä kulloisenkin tyylin palveluksessa oleva, kyseisen tyylin suvereenisti hallitseva virtuoosinen keho. Modernin tanssin tekniikoita pidettiin toisiaan pois sulkevinä ja ainutlaatuisina; tanssijat sitoutuivat yhteen tekniikkaan ja uskoivat sen ajattelumalliin. Yhteen totuuteen intohimoisesti sitoutuneen tanssijan keho oli kulloisenkin tekniikan muotoilema ja merkitsemä. Tanssijat eivät pystyneet toteuttamaan rinnakkaisten tekniikoiden liikekieltä tai ymmärtämään toisenlaista estetiikkaa tai esittämisen tapaa. Modernin tanssin aikakautta varjosti kilpailuhenki ja jopa vihamielisyys toisia ajattelutapoja ja tekniikoita kohtaan. (Foster 1997, 253; Makkonen 2007.)

Modernin tanssin vastakkaiset tyylit ja metodit pitivät taidemuotoa jatkuvasti muuttavana, eikä mitään universaalia liikesanastoa ehtinyt muodostua. Kirsi Monni löytää modernista tanssista yhteiseksi nimittäjäksi asenteen, joka on kysyvä, etsivä sekä yksilöllistä vapautta ja vastuuta korostava. Tämä asenne tuli tanssijan työssä esiin luovana, yksilöllisenä ja kysyvänä suhteena liikkeeseen (Monni 2004a, 175). Sondra Fraleighin mukaan moderni tanssi on aina säilyttänyt yksilöllisen näkökulman liikkeen merkitystä pohtivaan kysymykseen. Alkujaan

varhainen moderni tanssi ei sitoutunut teknisyyteen, vaan ruumiin vapauttamiseen, sen luontaisen ilmaisuvoiman ja hengen esilletuomiseen. (Fraleigh 1987, 34–38.)

Modernin tanssin alle mahtui 1960-luvulle tultaessa lukuisia määriä eri tanssityylejä ja -tekniikoita. 1960-luvun postmodernin aikakauden mukanaan tuoma estetiikan tradition murros toi myös uudet esteettiset ihanteet, kuten kokeellisuuden, poikkeitaiteellisuuden ja arkipäiväisyyden, jotka alkoivat näkyä pian myös taidetanssissa (Ojala 2007, 33–35). Esteettis-teknisen, draamallisen ja symbolisen tanssin rinnalla alkoi näkyä toisenlaista ajattelua, vaikka aina 1980–1990-luvulle saakka modernin tanssin tekniikat olivat valtavirtaa. Tanssija ei ollut annetusta koreografiasta mahdollisimman taitavasti suoriutuva virtuoosi, vaan hän saattoi olla vaikkapa kehontietoisuutta tutkiva taiteilija. Tässä kohtaa myös Butterworthin neljäs päätyyppi tulee esille: koreografi antaa virikkeitä, ja tanssija toimii kanssaluojana teokselle.

Postmoderni koreografi ei ollut enää kiinnostunut saavuttamaan koreografista päämäärää itse luodun tanssitekniikan avulla. Koreografit kehottivat tanssijoitaan valitsemaan itselleen sopivimmat lajit ja tekniikat, jolloin tutkiva asenne ja yksilöllinen suuntautuminen korostui ja tanssijoista tuli monitaitoisia eri tekniikoiden hyödyntäjiä. Näin keholliseksi ideaaliksi muotoutui monilahjakkaasti pätevä, moneen taipuva ruumis. (Desmond 1997, 253–256.) Yhteisötaiteen juuret voidaan paikallistaa myös tähän aikakauteen, 1960-luvulle. Käsittelen yhteisötaiteen ilmiötä alaluvussa 2.4.1.

Siirryttäessä modernista postmoderniin siirryttiin samalla kohti kokemuksellisempaa tapaa lähestyä tanssia. Kokemuksellisten ja kehollisten menetelmien (somaattisten käytäntöjen) juurena voidaan pitää Thomas Hannan (1928–1990) julkaisuja. Hänen katsotaan muotoilleen ja ottaneen käyttöön termin somatiikka (Rouhiainen 2006, 13.) Tutkimukseni taiteellisia osioita yhdistää erityisesti juuri kokemuksellisuus, eletyn ruumiin subjektiiviset kokemukset. Postmoderni tanssi alkoi muodostua kokeellisen Judson Church Dance Theatre -esityskollektiivin toiminnasta²⁰. Postmodernin tanssin ja esittämisen erityispiirteinä voidaan pitää arkipäiväisyyttä, kokemuksellisuutta ja luonnollisuutta. Toisin kuin modernissa tanssissa, jossa ilmaiseva keho valjastettiin liikkeen symbolisuuden välittämi-

20 Judson toimi 1961–1964, ja sen keskeisiä nimiä olivat muun muassa Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer ja Davin Gordon (Banes 1993; Burt 2006).

seen, postmodernissa tanssissa kehoisuus oli itseisarvo, osallisena tapahtumassa oman olemisensa kautta²¹. (Monni 2004a, 195.)

Saksalainen teatterintutkija Erika Fischer-Lichte on tutkinut erityisesti esityksen tapahtumallisuutta fokuksella esityksen aikana tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Fischer-Lichte mukaan kokeelliset teatteriesitykset mahdollistivat esitystapahtuman kokemuksellisuuden, itseohjautuvuuden ja ennakoimattomuuden. Esiintyjän ja katsojan välinen vuorovaikutus oli sekä sosiaalinen tapahtuma että esteettinen prosessi. (Fischer-Lichte 2008.) Kuten olen aiemmin tuonut esille, tutkimukseni vuorovaikutuksen havainnointi keskittyy taiteellisen työskentelyn aikaisempaan vaiheeseen, itse harjoitusprosessiin. Tutkimukseni keskiössä on prosessi, eivät pohdinnat teoksesta, esitystapahtumasta. Varsinaiset tutkimukseni esitystapahtumat ovat olleet perinteisiä: katsomo oli neljännen seinän takana²², eli katsoja ei ole osallistunut esityksen tapahtumien kulkuun.

Butterworthin viides päätyyppi, jossa kaikki työryhmän jäsenet ovat tasa-arvoisessa suhteessa, tulee näkyviin ensimmäistä kertaa 2000-luvulla. Lähtökohta omalle tutkimukselleni oli löytää tasa-arvoinen koreografinen prosessi, mutta tutkimusesitysteni myötä aloin ymmärtää tasa-arvoisuuden tavoitteen olevan huomattavasti monitahoisempi kuin kuvittelin. Palaan tähän luvuissa 3 ja 4.

Yleisesti ottaen *esityksen* käsite alkoi syrjäyttää suurten kertomusten aikaa, modernia paradigmat. Kehollinen toiminta ei ollut haavoittumatonta, sankarillista tai draamallista, vaan se kulkeutui kohti kehoallista artikulaatiota ilman erityismerkityksiä. Tanssissa alettiin nähdä ”ihmisiä liikkeessä”. (Foster 1997, 167–183.) Koen itse sijoittuvani tutkimusesityksilläni osin postmoderniin perinteeseen – olen kiinnostunut arkipäiväisyydestä ja kokemuksellisuudesta. Vastaavasti draamallisuuden tai sankarillisuuden tuominen keskiöön ei ole ollut kiinnostuk-

21 Amerikkalaisesta postmodernista poikkeava tanssityyli syntyi Euroopassa vasemmistolaisen opiskelijaliikkeen innoittamana 1960- ja 1970-luvulla. Tanssiin yhdistyi aineksia Ausdruckstanzista, amerikkalaisesta modernista tanssista sekä kokeilevasta teatterista, jossa fyysisyys, aistillisuus, sirpaleisuus ja vahva kuvailmaisuus olivat keskeisiä. Koreografi Pina Bausch (1940–2009) oli merkittävä saksalaisen tanssiteatterin kehittäjä aina 1970-luvulta lähtien. Ominaista Bauschille oli teatterillisuus, poikkeusteollisuus, kokonaistaideteosmaisuus, kollaasinomaisuus sekä aihe teoksen rakennetta määräävänä tekijänä. Bauschin teos *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* sai kriittisen vastaanoton vieraillessaan New Yorkissa 1984. Bauschia pidettiin vanhanaikaisena verrattaessa sitä amerikkalaisen puhtaan liikkeen ja muodon postmoderniin tanssiin. (Burt 2006, 2–3; Makkonen 2006.)

22 Postmoderni tanssi käytti myös perinteisestä katsomosta (katsomo neljännen seinän takana) poikkeavia tapoja sijoittaa katsoja. Perinteistä katsomon ajatusta rikottiin muun muassa kontakti-improvisaation harjoittamisella ”jameissa”, sosiaalisissa kokoontumisissa. Jameissa myös perinteinen tekniikkatunnin muoto kyseenalaistui, sillä varsinaista opettajaa ei ollut vaan oppiminen tapahtui tanssijoiden kohtaamisen kautta. Kontakti-improvisaation kehittäjinä voidaan pitää Judsonin suojissa toimineen ryhmän The Grand Unionin koreografi-tanssijoita, Steve Paxtonia, Nancy Stark Smithiä sekä Lisa Nelsonia. (Foster 1997, 250; Monni 2004a, 195–196.)

seni kohde. Kuitenkaan en ole tutkimusesityksissäni rikkonut perinteistä katsonon ajatusta: yleisö ei ollut osallisena esityksissä muutoin kuin perinteisinä katsojina, joten niiltä osin koreografinen ajatteluni on perinteistä. Butterworthin jaottelussa tutkimusesitykseni painottuvat prosessorientoituneisiin malleihin (mallit 3–5), joissa esiintyjät ovat yhteistoimijoita koreografin kanssa ja joissa esiintyjät vaikuttavat prosessiin omalla panoksellaan.

1.5. Suomalainen nykytanssi

Tämänhetkiseen suomalaiseen nykytanssiin²³ oman sävynsä on tuonut edellä mainittujen virtausten lisäksi myös keskieurooppalainen uuden tanssin (new dance) suuntaus. Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla (SNDO) opiskelleet ja tanssitaiteilija Mary Prestidgen kontakti-improvisaatiokursseille 1980-luvulla osallistuneet suomalaiset tanssitaiteilijat toivat uuden tanssin vaikutteita suomalaisiin harjoitussaleihin. Koreografi, tanssitaiteen tohtori Soile Lahdenperä, yksi SNDO:n koulutuksen saaneista suomalaisista, on omassa väitöstutkimuksessaan kuvannut kattavasti uuden tanssin kehkeytymistä englantilaisista juurista lähtien, ja siinä tanssin koulutus ei ole noudattanut perinteistä baletin, modernin tanssin ja nykytanssin tekniikkojen haltuunottoa (Lahdenperä 2013). Uuden tanssin lähestymistapa on ollut improvisaatiota ja luovaa tanssijuutta sekä omakohtaista liikkeentajua kehittävää.

Suomalaisen nykytanssin 2000-luvun virtauksessa on näkyvillä monimuotoisuus ja -puolisuus sekä moninaisuus. Tanssitekniikoiden rinnalla harjoitetaan monipuolisia kehotekniikoita urheilu- ja kamppailulajeista joogaan ja pilatekseen ja aina erilaisiin somaattisiin tekniikoihin saakka. Kehoa ei valjasteta johonkin erityiseen liiketekniikkaan. Tavoiteltavaa vaikuttaa olevan liikkumisen taloudellisuus ja funktionaalisuus ja työskentelyn tutkivan luonteen sekä kysyvän asenteen korostaminen.

Somaattiset liiketekniikat painottavat subjektiivista lähestymistapaa, jossa havainnoiva kehon kuuntelu syrjäyttää päämäärätietoisin työskentelyn. Kokemuksellisuus, integraatio, muuntautumiskyky ja monilahjakkuus, keho mahdollisuuksien keitaana kuvaavat nykytanssijan ideaalikehoa (Foster 1997, 253–256). Yksittäisen nykytanssijan tai -koreografin osaamisalue määrittäytyy hyvin pitkälle sen mukaan, millaisia kehotekniikoita hän on oppinut, millaisten opettajien tunneille hän on hakeutunut. Tanssin perusopetuksen tai tanssin ammat-

23 Tanssin tutkija Soili Hämäläinen paikallistaa nykytanssi-sanat tulleen moderni tanssi -käsitteen rinnalle Suomeen 1980-luvulla (Hämäläinen 1999, 28).

tilaisten keskuudessa pidetty nykytanssin tekniikkatunti määräytyy opettajan henkilökohtaisten näkemysten, kokemusten ja taitojen mukaan.

Tällä haavaa Suomen nykytanssin kentässä on nähtävillä vaikutteita monesta eri suunnasta ja yksittäinen koreografi voi viljellä työssään monimuotoista lähestymistapaa. Yleisenä ilmiönä nykytanssin taiteellisessa prosessissa voi nähdä tanssijan ja koreografin tehtävien rajojen hämärtyvän. Tanssija, koreografin lähestymistavan mukaan, voi olla tasavertainen teoksen ”luoja” kuten koreografi, tuottaen materiaalia ja ehdotuksia teokseen. Koreografin työnkuva on laventunut liikemateriaalin tuottajasta ja teoksen näyttämösommitelijasta peruslähtökoh-
tien turvaajaksi, kuten tilan ja ajan järjestäjäksi²⁴. 2010-luvun nykytanssiesityk-
sissä voi nähdä niin koreografijohtoista ja kokonaistaideteosmaista ajattelutapaa kuin kollaboraatiota painottavaa koreografiaa.

Osallistava ja yhteisötanssi on rantautunut Suomeen 1990-luvulla. Tanssintutkija Kirsi Heimosen johdolla järjestettiin Teatterikorkeakouluun ensimmäinen yhteisötanssikoulutus vuonna 1998. Koulutus oli alku Yhteisö Tanssii ry:lle. Se on Suomen ensimmäinen järjestäytynyt yhteisö, joka laajen-
taa tietoutta yhteisötanssista (Yhteisötanssi 2015). Opetus- ja kulttuuriministe-
riön toimesta vuonna 2004 syntynyt Tanssin aluekeskusverkosto on käyttänyt
käsitettä soveltava tanssitaide, ja soveltavaan tanssitaidetoimintaan sitoutumi-
nen oli yksi rahoituksen piiriin pääsemisen kriteeri. Tanssin aluekeskukset ovat
tehneet soveltavaa ja osallistavaa työtä hyvin monimuotoisella tavalla: esimer-
kiksi Zodiak – Uuden tanssin keskus on erikoistunut yleisötyöhön, joka jakautuu
esitysten yhteydessä toteutettavaan työhön, kurssitoimintaan sekä laajempiin
yhteisötanssiprojekteihin (Zodiak 2015). Palaan osallistavan, soveltavan ja yhtei-
sötanssin käsitteisiin ja kysymyksiin alaluvuissa 2.4.1 ja 2.4.2.

Tutkimukseni alkutaipaleella haastattelin eri tanssitaiteilijoita²⁵, joiden tiesin
tehneen tai tekevän tanssia myös muiden kuin tanssin ammattilaisten kanssa.
Tavoitteenani oli hahmottaa heidän ajatteluaan, sitä, olisiko niistä löydettävissä
jotain yhtenäisiä piirteitä, ja kartoittaa, mihin itse sijoittuisin suhteessa heihin.
En analysoi haastatteluaineistoa seuraavassa tarkasti: otan vain muutamia poi-
mintoja aineistosta, jotka ovat tutkimukseni kannalta merkityksellisiä.

Ainoa selkeä yhteinen nimittäjä oli se, että kukin teki työtä oman persoo-
nansa kautta. Esiin nousevia yhteisiä pohdintoja olivat muun muassa merkityk-

24 Kuvaan tätä tarkemmin alaluvussa 2.3.1. Butterworthin jaottelun avulla.

25 Haastateltavia olivat Eeva Muilu, Favela Vera Ortiz, Pia Lindy, Janina Rajakangas ja Kirsi Heimo-
nen. Yritin myös tavoitella Hanna Brotherusta, mutta emme saaneet kalenterejämme sovitettua
tapaamiseen. Toteutin haastattelut kahdenvälisinä. Haastattelurunko on liitteessä.

sellisyys, jonka liikkumiseen, kuuntelemiseen, herkistymiseen, kohtaamiseen ja aistimiseen tarjottu aika ja tila mahdollistivat osallistujilleen. Koreografin roolia kohtaamiset lavensivat: tuli uskallusta olla prosessissa, ei-tietämisen ja tuntemattoman sietokyky kasvoi. Eräs haastateltava ilmaisi asian siten, että ainoa tapa, miten tilanteeseen voi valmistautua, on nukkua hyvin (haastateltava 3).

Erityisesti minua kiinnosti, kuinka tanssitaiteilijat olivat kokeneet oman kompetenssinsa. Yhtä haastateltua lukuun ottamatta tanssitaiteilijat olivat huomanneet pohtivansa, tulisiko olla esimerkiksi jokin ryhmäohjaustutkinto, vai luottaako siihen, että tekemällä oppii: ”hyppää valtamereen ja opettelee uimaan siinä” (haastateltava 2). Yksi haastateltavista taas totesi, minulle hieman yllättäen, että ajatus siitä, että ”jokainen ihminen voi olla taiteilija”, ei ole hedelmällinen lähtökohta. Haastateltava koki tämän tanssin ammattilaisen taitotiedon mitätöimisenä: taidon elementti häviäisi tällöin taiteesta (haastateltava 1). Ymmärsin vasta tuolloin, että kyseisen haastateltavan intentio oli esiintyminen eri yhteisöissä, ei varsinainen taiteen tekeminen ja prosessoiminen heidän kanssaan. Tämä näkemys osoittautui minulle kauimmaiseksi. Näyttelijä Jussi Lehtosen tuore väitöstudkimus *Elämäntunto – näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön* tulee lähelle tämän kaltaista yhteisötaidetta (Lehtonen 2015).

Ymmärryksen mukaan Suomessa nykyisin tehtävä osallistava, soveltava, yhteisöllinen ja prosessorientoitunut tanssitaide on hyvin monimuotoista. Yhtenäistä taustanimittäjää toiminnalle ei ole, esimerkiksi koulutusta, vaan kukin toimija tekee taidetyötä omista motiiveistaan käsin ja luo toimintamalleja omiin lähtökohtiinsa nojaten ja kehittäen työtään kokemustensa pohjalta.

2. Tutkimuksen ja taiteen viitekehykset ja keskeiset käsitteet

Tässä luvussa tuon esiin taiteellisen tutkimukseni kannalta keskeisiä ajattelijoita, menetelmiä ja käsitteitä. Jätän näkyviin myös matkaani taiteilijasta tutkijaksi: tuon esiin sen, millaisia vaiheita prosessissa on ollut. Huolimatta ohjaajieni osoittamista aukkopaikoista käsitteiden käytössäni ja suorituksistani teoreettisten opintojen parissa aloin vasta kirjoittamisen prosessin aikana ymmärtää todella, mihin tarvitsen käsitteitä ja kuinka tulisin niitä käyttämään. Professori Mika Elon vetämä tutkimusseminaarin kirjoitustyöpaja 27.1.2015 ja hänen sanansa ”ei kannata rakentaa autiolle preerialle vaan jo olemassa olevaa raja-aitaa vasten” sai minut lopulta havahtumaan siihen, kuinka vaikeaa minun olikaan tulla preerialta ihmisten ilmoille: se tuntui luovuttamiselta, nössöilyltä, sopeutumiselta.

2.1. Esiymmärrys lähtökohtana

Johdannossa, joka avasi tanssin- ja henkilöhistoriaani, kirjoitin esiin ennakkonäkemyksiäni, esiymmärrystäni, joka muodostaa pohjan tavoilleni ymmärtää, oppia uutta ja tuottaa tietoa. Uuden oppiminen on oman esiymmärryksen kriittistä reflektiota. Laadullisessa tutkimuksessa, johon tämä taiteellinen tutkimus osaltaan lukeutuu, johonkin tiettyyn teoriaan tai metodologiaan kiinnittyminen ja sitoutuminen ennen käytäntöä voisi lukita tutkijan liiaksi aikaisemmin esitettyyn. Se voisi olla myös esteenä yllättävän ja uuden tiedon esille kohoamiselle. Tutkijat Hannula, Suoranta ja Vaden (2003) puhuvat moniäänisyydestä ja avoimuudesta, siten että tieteen metodit eivät tulisi annettuina taiteelliseen tutkimukseen, vaan että käytäntö ja teoria ovat vuorovaikutuksessa, tasa-arvoisina toisiinsa nähden.

Olen siis ottanut käsitteet käyttöön tutkimuksessani haparoiden ja varsin myöhään, kirjoittamalla ajattelemisen vaiheessa, jolloin vasta huomasin tarvitsevani välineitä järjestää tutkimuksen kulkua. Helppoa ja ristiriidatonta se ei

ollut, kuten edellä toin esiin: vastustin sitä ja siksi ajelehdin pitkään, koin joutuvani asettumaan kuriin ja järjestykseen, viipaloimaan kokonaistunnon, pelkäsin myös menettäväni ruumiillisen tunnun. Kiinnittymällä käyttämään tiettyjä sanoja ja jättämällä joitakin pois tulen telakoituneeksi myös tiettyyn näkökulmaan ja diskurssiin.

Havahduin myös siihen, kuinka jollakin yksittäisellä sanalla voi olla hurjat omistussuhteet: jokin ala tai yhteisö on ominut sanan itselleen, ja sen käyttö näistä taustoista piittaamatta saa aikaan myrskyn vesilasissa²⁶. Tai jokin yksittäinen sana kantaa mukanaan mitä moninaisimpia ja sekalaisimpia merkityksiä, ja se toimii punaisena vaatteena ja aiheuttaa voimakkaita tunnereaktioita²⁷. Löysin väljyyttä käsiterekisterin järjestämiselle filosofi Tere Vadenin kirjoituksista: ”Ajattelu ei ole käsitteellistä teorioiden rakentamista vaan lähempänä sitä, mitä runoilijat tekevät – kokemuksen muotojen luomista ja elämistä sanojen avulla” (Vaden 2000, 34). Vaden tuo esiin myös kielen hallitsemattomuuden, koska elämäntuntoon kietoutuneet merkitysyhteudet tekevät eri kielillä kokemisesta ja ajattelusta erilaista, jolloin avoimuuden nimissä on syytä varoa toivetta aitoudesta ja puhtaudesta (mt., 35–40).

Vadenin muotoilema ”ajattelu ajona, jäljittämisenä, pyytämisenä, ei käsite-tornien rakentamisena tai puhtaiden representaatiotimanttien hiomisena” (mt., 180) antoi tilaa ja luvan tutkimukseni kirjallisen raportin työstämiseen; pääsin jäljille, sain vainun. Se, mitä tutkimusta kirjoittaessani tapahtuu, on vainuamista, alituista jäljille pääsemistä ja jälkien hukkaamista. Mitään varmuutta saaliista ei ole, ja omakin selviytyminen on epävarmaa. ”Ajateltaessa ollaan pyydetävän armoilla, sillä ajattelu tapahtuu jäljestä päin” (mt., 181).

Koreografi, tutkija Sarah Rubidge on tuonut taiteelliseen tutkimukseen ehdoituksen tutkijasta taiteellisia käytäntöjään kriittisesti reflektoivana toimijana, joka kehittää tekijän näkemyksiä ja käytäntöjä ja joka hakee soveltuvia teoreettisia kehyksiä jo olemassa olevaan taiteeseen. Rubidgen ajatus taiteellisesta aavistuksesta, kysymyksestä tai intuitiosta tutkimusta eteenpäin vievänä voimana (*practice-led research*) tarkan hypoteesin sijaan tulee lähelle Vadenin kirjoituksia (Rubidge 2004.) Näihin ajatuksiin myös minä taiteilija-tutkijana pystyn kiinnittymään.

Tuohon alkuperäiseen käsitteisiin kiinnittymisen vastustukseen ja ristiriitaan suostumisen ja siitä poikineen jäljille pääsyn jälkeen huomasin tanssin itsessään

26 Esimerkiksi soveltava taide ja yhteisötaide ovat tällaisia sanoja.

27 Terapia-sana, jonka määrittelen alaviitteessä 28.

tarjoavan minulle käsitteitä ja termejä, joiden kautta tutkielmani kiinnittyy ole-massa olevaan, yli viisisataavuotiseen koreografiseen perinteeseen. Taiteellisten osioiden kuvauksen kohdalla olen yhtäältä hyödyntänyt olemassa olevia käsitteitä ja toisaalta olen käyttänyt niitä leikkialustana, assosiatiivisena pontimena, vieden niitä omaan suuntaani. Tai kuten tutkijat Ramsay Burt (2006) tai Thomas Crow (1996) asian ilmaisevat, kulutan ennakkoluulottomasti ja toistan toisin tanssihisto-riaa. Olen löytänyt tutkimukseni kannalta käyttökelpoisia käsitteitä muun muassa yhdysvaltalaisen tutkijan Susan Leigh Fosterin (Foster 1986) kirjoituksista.

Tutkimukseni taiteelliset osat, käytännön sovellukset ja hakeutuminen tera-peuttisiin koulutuksiin kuljettivat minua kuitenkin yhä syvemmälle terapeutti-seen²⁸ ajatteluun ja käytäntöön. Löysin myös pedagogisesta ajattelusta, erityisesti kriittisestä pedagogiikasta, tukipuita polulleni. Näin ollen siinä kohtaa, missä tanssitaiteen jäljet loppuivat eivätkä opastaneet minua ajossani, ajattelussani eteenpäin, olen ottanut käsiterekisteriini terapeuttisen ja pedagogisen ajatte-lun mukanaan tuomat käsitteet ja termit.

Siihen, *miten* tutkimuksessani käytän käsitteitä, olen ottanut mallia erityisesti Kierto-esityksessä mukana olleiden osallistujien tavasta toimia. Aivan kuten he lähtivät toistamaan joitain lämmittelyssä käyttämiäni liikkeitä ja muokkasivat ne välittömästi itselleen sopiviksi, samalla tavoin vein kuulemiani käsitteitä omaan suuntaani ennakkoluulottomasti, kenties jotain alkuperäisestä tunnistettavasti säilyttäen. Samaa tutkija Hanna Väätäinen tuo esille omassa yhteisötanssiryh-män tutkimuksessaan. Deleuzeen ja Quattariin nojautuen Väätäinen kiteyttää muokkaamisen ja muuntamisen olevan olennaista tutkimuksessa, joka noudat-taa tulemisen ontologiaa. Siinä on kyse yrityksestä piirtää esiin oma taso ja oma kuva, kokeilla ajattelemista ja ylipäätään kokeilla tulkintojen sijaan. (Väätäinen 2009, 17–18; vrt. Deleuze & Guattari 1993, 58, 115.)

En voi väittää, että ennakkoluuloton käsitteiden käyttö, oman tason piirtä-minen, olisi jännitteetöntä. Tuon piirtämisen laahuksena on nolous, lapsellisuus, naiivius, typeryytys, joka saa pyyhkimään pois miltei kaiken edellisenä päivänä kirjoitetun. Luotan kuitenkin Kierto-esityksen osallistujilta oppimaani seikkaan: heidän toistaessaan liikkeitä kukin omalla tavallaan jotain kiehtovaa kiertyi esiin.

28 Lääketieteellistä hoitoa merkitsevä *terapia* on lainattu suomeen uuslatinan sanasta *therapia*, joka juontuu alkuaan kreikan sanasta *therapeia*. Tämä merkitsee palvelemista tai huolehtimista. Suomalaisena sanana terapia on tullut käyttöön 1800-luvun loppupuolella, se mainitaan mm. Ferdinand Ahlmanin sanakirjassa 1865 (Nykysuomen sanakirja). Terapia-sanaa käytetään nykyisin kuvaamaan toimintaa, jossa ihmisen (tai eläimen) hätää tai kärsimystä pyritään lievittämään ja jossa autetaan löytämään omia voimavaroja. Olen tietoinen siitä, että tanssitaiteessa terapia-sana herättää voimakkaita mielikuvia ja puolesta ja vastaan asetelmia. Käsittelen aihetta laajemmin alaluvussa 2.2.2.

Eletty elämä, kunkin osallistujan yksilölliset ruumiilliset kokemukset, jäivät näkyviin ”rivien” väliin. Tässä tutkimuksessa vuorotellen käyttämäni *ruumis* ja *keho* ovat tällaisia käsitteitä, joita käytän omaan suuntaani. Käytän termiä ruumis silloin, kun viittaa sillä erityisesti ruumiin sisäpuolisiin, lihallisiin tuntemuksiin, ja termiä keho käytän taas puhuessani muustakin kuin lihallisesta tunnusta. Ruumis- ja keho-termien välillä keskustelua on käyty pitkään. Tutkija Jaana Parviaisen mukaan keho on aina tietoinen toiminnastaan. Ruumis-käsitteellä Parviainen viittaa tunteista, tahdosta tai ajattelusta riippumattomaan orgaaniseen ja somaattiseen kokonaisuuteen. (Parviainen 2006, 69–71.)

Koen, että niin oman tason piirtäminen kuin olemassa olevien liikkeiden ennakkoluuloton jäljittely purkaa etäisyyksiä ja erityisyyksiä. Erityisyyden ja erityisosaamisen, tässä tutkimuksessa tanssitaiteeseen liitetyn ammattimaisuuden, kriittinen tarkastelu on tutkimukseni keskiössä. Voiko kuka tahansa ja kenen tahansa ehdoilla, ilman erityistä tanssitaiteilijan taitoa olla taiteen uskottava tekijä, päästä osalliseksi taiteesta muutenkin kuin sen kuluttajana, katsojana? Saman kysymyksen kanssa olen joutunut painimaan pohtiessani tutkimuksen tekemistä, erityisesti käsitejärjestelmiä ja sitä, kuinka täsmällisesti minun tulisi hallita, luokitella ja määritellä käyttämäni käsitteet, jotta tutkimukseni olisi uskottava. Identiteettini tutkijana alkoi rakentua aivan samoin kuin tanssijaidentiteettini yli kolmekymmentä vuotta sitten, alkuun imitoiden meritoituneita tutkijoita ympärilläni. Valmiita tutkimuksia lukemalla sain hiljalleen haltuuni tekniikkaa, jolla aiemmin sanottuja ja kirjoitettuja on laitettu keskustelemaan keskenään.²⁹

Tämä kirjallinen työni on näin ollen myös yritykseni osallistaa itse itseni tutkimuksen erityiseen ja erityisosaamisen alueeseen. Pääpaino kirjallisessa työssäni on tanssitaiteen tutkimukseen ja keskusteluun osallistumisessa. Näin ollen muiden alojen keskustelu, ajattelu ja kirjallisuus jäävät kaukaisimmaksi, yksityiskohdiltaan hämärtyneeksi taustamaisemaksi.

2.2. Tutkimukseni teoreettisia viitepisteitä

Kuten edellä jo kävi ilmi, tutkimukseni etenemistä on ohjannut käytäntö. Tutkimukseni teoreettiset viitepisteet ovat tulleet mukaan vähitellen ja tunnustellen. Ne heijastelevat persoonaani ja arvostukseni kohteita. Mikäli tutkimukseni lukeutuisi tieteelliseksi tutkimukseksi, pyrkisin viitekehyksessäni hierarkkiseen

29 Tarkoitukseni ei ole vähätellä itseäni tutkijana. Haluan jättää näkyville hapuilevaa tutkijaksi kouluttautumisen prosessia. Kirjoittaessani tätä alaviitettä, lähellä painoon lähettämisen hetkeä, koen itseni vahvasti kasvaneen tutkijaksi.

jäsennyksen tapaan ja voisin nimetä taustateoriakseni sosiaalisen konstruktivismiin³⁰ ja tulkintateorioiksi muun muassa alaluvuissa esittelemäni keho-orientoituneet menetelmät. Taiteellisena tutkijana pitäydyn kuitenkin horisonttaalisessa jäsennyksessä enkä pyri muodostamaan yhtä ehyttä kokonaiskuvaa. Eri teorit, ajattelijat ja menetelmät ovat tutkimuksessani samanarvoisia. Kuvaan seuraavassa sitä ajattelua ja niitä menetelmiä, jotka tulevat lähelle taiteellista ja tutkimuksellista ajatteluani.

2.2.1. Sorrettujen pedagogiikka ja radikaali kasvatus

Tunnistin tutkimusesitysteni aikana resonanssia sanoihin transformatiivinen, toivo, tiedostaminen ja eriarvoisuuden vastustaminen. Lähdin seuraamaan noita sanoja ja löysin Freiren. Osallistavan taiteen juuriksi paikannetaan brasilialaisen kasvatusfilosofin Paulo Freiren (1921–1997) ajatukset osallisuudesta, muutoksesta ja toimijuudesta. Freiren keskeisiä käsitteitä vuonna 1970 ilmestyneessä *Sorrettujen pedagogiikka* kirjassa olivat toivo, vapautus, demokratia ja dialogisuus (Freire 2005). Freire omaksui dialogisuuden eksistentiaalifilosofi Martin Buberin (1878–1965) minä–sinä-ajattelusta (Buber 1995/1923) ja toivon keskeisyyden kristillisen vapautuksen teologiasta.

Vapauttavaan kasvatukseen liittyvässä tasavertaisessa dialogissa on mahdollista oivaltaa ja luoda uutta, toisin kuin tallettavassa kasvatuksessa, jossa tieto kaadetaan opettajalta oppijalle. Valta-asetelma ja vastakkainasettelu on korvattu dialogisella vuorovaikutussuhteella, jossa uuden tietämisen on mahdollisuus kehkeytyä. Freirelle oppimisen päämäärä oli maailman muuttaminen paremmaksi paikaksi: päämääränä ei ollut oppiminen itsessään. (Freire 2005; Suoranta 2005; Tomperi 2001; Ventola 2013.)

Freiren sorrettujen pedagogiikkaa pidetään radikaalin kasvatusajattelun kulmakivenä. Sen lisäksi, että Freire loi useita ajatteluperinteitä yhdistävän kasvatustilafilosofian, hän kehitti transformatiivisuuteen tähtäävän opetusmenetelmän, jossa kriittinen tiedostaminen ja kasvatuksellinen toivo ovat keskiössä. Filosofi Juha Suoranta johdattaa kirjassaan *Radikaali kasvatus* (2005) kriittisen pedagogiikan teoriaan ja käytäntöön. Radikaalilla kasvatuksella on pitkä historia, joka jakaantuu mannereurooppalaiseen ja angloamerikkalaiseen perinteeseen

30 Sosiaalinen konstruktivismi rakentuu Lev Vygotskyn teorioihin, joissa hän painottaa kulttuurisen ja sosiaalisen kontekstin merkitystä oppimisessa. Sosiaalisessa konstruktivismissa todellisuuden nähdään rakentuvan ihmisten välisissä sosiaalisissa prosesseissa merkitysten avulla. Tällöin myös todellisuutta koskeva tiedon luonne ei voi koskaan olla ”puhdasta”, vaan tieto on aina jostakin näkökulmasta, jotakin tarkoitusta varten ja jossakin sosiaalisessa suhteessa merkityksellistettyä tietoa. (Anttila 2005, 581–585.)

sekä näiden alasuuntauksiin. Suomalaisessa kirjallisuudessa radikaalin kasvatuksen mannereurooppalaisesta suuntauksesta on kirjoittanut Pauli Siljander ja angloamerikkalaisesta perinteestä muun muassa Juha Suoranta. Radikaalin latinankielinen kantasana on ”radix”, ja se merkitsee juurta. Radikaalin kasvatuksen voi mieltää ”juuriin meneväksi”. Radikaalin kasvatuksen kanssa rinnakkain käytetään myös muita käsitteitä, muun muassa kriittinen pedagogiikka, kriittinen kasvatustiede ja progressiivinen kasvatustiede. (Suoranta 2005, 11, 40.)

Radikaali kasvatustiede ei ole yhtenäinen suuntaus tietyn teoreettisen kehityksen sisällä, vaan se sisältää monia, myös ristiriitaisia lähtökohtia. Yhteistä näille lähtökohdille on kuitenkin rohkaistaminen persoonalliseen ja sosiaaliseen valtautumiseen, inhimillistä kasvua tukeva toiminta, eriarvoisuuden kritiikki ja uusien sosiaalisten käytäntöjen luominen. Ajatus yhteisestä maailmasta ja kohtaloiden jakamisesta sydämeistä käsin on radikaalin kasvatuksen ydintä, samoin kuin kokemukset pyhistä salaisuuksista ihmisymmärryksen tuolla puolen, parantavat laulut, yhteiset kertomukset ja voimaannuttavat vertaukset. Dialoginen vuorovaikutus edellyttää asiantuntijan rooliasun riisumista, ihmisten pitämistä täysivaltaisina oppijoina, vastuullisuutta, rakkaudellista suhdetta ihmisiin ja maailmaan. (Freire 2005, 97; Suoranta 2005, 10–11, 232–234.)

Freireläisyyden lisäksi radikaali kasvatustiede on ottanut vaikutteita muun muassa progressivistisistä uudistusliikkeistä, joka syntyi Yhdysvalloissa 1800-luvun lopulla vastareaktionä yhteiskunnan poliittisille ja sosiaalisille epäkohdille: köyhyydelle, eriarvoisuudelle ja syrjäytymiselle. Uudistusliikkeistä muodostui johtava kasvatustieteellinen suuntaus 1900-luvun alkupuolella, ja sen keskeisenä vaikuttajana toimi yhteiskunta- ja kasvatustieteilijä John Dewey (1859–1952) (katso esim. Dewey 2010/1938). (Suoranta 2005, 48–51.)

Euroopassa 1920-luvulla syntynyt Frankfurtin koulukunnan kriittinen teoria on kolmas radikaaliin kasvatukseen vaikuttanut suuntaus. Sivuan kriittistä teoriaa tässä ainoastaan sen myöhemmän kehittäjän, saksalaisen yhteiskuntateoreetikon ja filosofin Jürgen Habermasin tiedonintressin osalta. Läheisin näkökulma tutkimukseni tiedonintressiksi löytyy kriittis-emansipatorisesta orientaatiosta, jossa tutkijan rooli on olla muutoksen käynnistäjänä ja yhteistoiminnan koordinoijana sekä olla jakamassa vastuuta yhdessä muiden kanssa, mikä myös määrittää tutkijan ja osallistujien suhdetta (yhteisvastuullisuus). Toiminnan päämääränä on muun muassa uudenlaisen tietoisuuden kehkeytyminen, vapautuminen perinteisiin kiteytyneistä, pakottavista ja itsestään selvinä pidetyistä ajatusmalleista ja ideologioista. (Habermas 1976; Heikkinen ym. 2008, 45–48.) Päämäärät toimivat tutkimuksessani *kahteen suuntaan*: sekä

itseeni koreografina että osallistujiin (muun muassa vapautuminen itsestään selvinä pidetyistä ajatusmalleista).

Freiren ajattelu ja radikaali kasvatus ovat tuoneet minulle ymmärrystä siitä, millaisen kasvatuksen ja myös tanssikasvatuksen olen saanut. Kasvatus on ollut niin sanottua tallettavaa kasvatusta. Voin nähdä saman jatkumon myös varhaisissa koreografioissani, vaikka varsinaisesti pedagogiikasta ei taiteen tekemisessä ole ollut kyse. Hyvin pitkälti koreografiani oli tanssijoihin ”tallettavaa”, kompositio kompositiolta opetettua, ei dialogisessa vuorovaikutussuhteessa syntyvää. Koreografisen ajattelun muuntuessa ammattilaisvuosina ja erityisesti tutkimusvuosina olen lähestynyt freireläisyyttä ja radikaalia kasvatusajattelua.

Olin tutkimusesitysten aikana jo tutustunut freireläisyyteen ja radikaaliin kasvatusajatteluun, mutta ne eivät olleet kovin tietoisia ajattelussani ja toiminnassani³¹. Jo olemassa oleva tutkimuksellinen koreografinen prosessi sai sanoitusta freireläisestä ajattelusta. Toisessa tutkimusesityksessä (ks. luku 4) perustin koreografisen toiminnan osallistujien näkökulmista merkityksellisille teemoille. Lähdin liikkeelle silloisten käsitysten ja uskomusten tarkastelusta ja niistä tietoiseksi tulemisesta. Vasta tietoiseksi tuleminen avaa mahdollisuuden lähteä pohtimaan ja tarvittaessa kyseenalaistamaan ja muuttamaan uskomuksia, käsityksiä ja toimintatapoja. (Vrt. Freire 2005, 91, 105.)

En pitänyt itseäni koreografina mitenkään erityisessä asemassa, vaan minulla oli sama toive koreografisessa ajattelussani: tulla tietoisemmaksi, että voisin muuttaa sitä. Freireläisyyttä on kyseenalaistettu sen ”auttavan” orientaatioissa. Jos kyseessä on kohteeksi asettaminen, autettavaa asetutaan auttamaan, silloin alistettu pysyy alistettuna. Ajattelen, että tapauksessani, jossa itse olin ”avun”, tietoisemmaksi tulemisen, tarpeessa, ja tarve oli ääneen lausuttu, tilanne ei ollut pohjimmiltaan ”minä autan teitä” -orientaatio, vaan kyseessä oli yhdessä kasvamisen prosessi.

2.2.2. Kehollisiin menetelmiin nojautuva terapeutin konteksti

Käyn tässä ja seuraavissa alaluvuissa läpi kehollisiin menetelmiin nojautuvaa terapeutista maastoa, joka vaikuttaa luonnostelemani vuorovaikutteisen koreografian taustalla. Olen ollut työurani aikana tilanteissa, joissa henkilökohtaisista tunteista ja tuntemuksista, erityisesti hankalista oloista puhuminen on koettu

31 Kun tarkastelen elämäni taaksepäin, huomaan jossakin syvällä perustassani freireläisyyden kulkeneen mukanani läpi elämäni. Heikomman ja sorretun puolustaminen on ollut minulle vaitomaista toimintaa jo peruskouluvuosista saakka. Vaikka olin itse ujo ja arka, niin arka en ollut, ettenkö olisi noussut puolustamaan kiusattua ja vielä ujompa.

sopimattomana ja kiusallisena. Ennen tätä tutkimusta olin koreografina tullut kiinnittäneeksi huomiota tanssijoiden tai muun työryhmän vointiin, mutta en ollut osannut avata aiheesta keskustelua: pelkäsin liikaa konflikteja, riitoja ja tilanteen lopullista lukkiutumista. Kokemukseni tanssijana eri produktioissa on vain vahvistanut tätä: jos jollakulla työryhmän jäsenistä on ollut esimerkiksi huolia sen hetkisessä elämäntilanteesta, tai suhteessa teoksen työryhmän muihin jäseniin, ja hän on tuonut näitä esiin, ei tähän oloon ole osattu suhtautua mitenkään. On voitu hienovaraisesti vihjaista, että nuo asiat käsitellään sille erikseen varatussa paikassa, terapiassa. Tai on sanottu suoraan: nuo asiat eivät kuulu harjoitussaliin, työelämään.

Aistin tässä hukkaan heitettyä potentiaalia. Väitän, että emotioiden, tunteiden ja tuntemusten esiin nousemisen salliminen ja niiden jakaminen taiteellisessa prosessissa voi olla eettisesti ja esteettisesti merkittävää. Kivun, surun, pelon, vihan, samoin kuin vaikkapa ilon, huumorin ja elämänvoiman tuntemusten jakaminen avaa yhteyden toiseen ihmiseen uudella tavalla. Elämän tapahtuminen tässä ja nyt, tässä ruumiissa, tulee tunnistetuksi. Samalla se on niiden ”tietoisuustaitojen” sekä tunteiden tunnistamisen harjoittamista, joiden merkitystä pohdin tarkemmin alaluvussa 2.2.5 nojaten neurologi Antonio Damasion luonnehdintoihin emotioista ja tunteista. En koe kuitenkaan tarpeelliseksi avata laaja-alaista tunnetutkimusta tämän taiteellisen tutkimukseni yhteydessä. Totean vain, että ruumis–mieli-dualismia on yritetty purkaa, ja yhä enemmän saadaan tutkimustietoa tunteiden kokemuksellisten sisältöjen kytkeytyneisyydestä ruumiillisiin ilmentymiin (Damasio 2001; Damasio 2003). Teatteritaiteen tohtori Anu Koskinen on omassa väitöstutkimuksessaan *Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskeleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä* (2013) avannut viimeaikaista tunnetutkimusta kattavasti suhteessa näyttelijäntyöhön.

Dialogisuus, toisen ihmisen kohtaaminen ja siihen liittyvä ymmärrys, että lähtökohtaisesti emme ymmärrä toisiamme (ks. esim. Varto 1996; Levinas 1996), on ollut esillä tanssin tutkimukseen liittyvissä julkaisuissa (mm. Anttila 2003; Heimonen 2009; Monni 2004a; Pasanen-Willberg 2000; Turpeinen 2015; Ylönen 2004; Ylönen 2003). Fenomenologisesti artikuloiden toisen tietoisuus on kokemuksena aina yksityinen ja subjektiivinen ja se on sidoksissa kulloiseenkin hetkeen ja kontekstiin. Tai aivan kuten tässä tutkimuksessa tutkijan tulkinta, minun tulkintani, on ajankohtaiseen ymmärrykseeni ja kontekstiin kiinnittynyttä. Oma ymmärrykseni, että en voi koskaan tietää enkä perinpohjaisesti tavoittaa toisen kokemusta, on syventynyt myös vuodesta 2011 alkaen tekemässäni terapeutti-

sessä työssä³². Voin tavoittaa vain sen, minkä henkilö omasta kokemuksestaan jakaa, kertomalla tai liikkumalla. Voin saada jonkinasteisen ymmärryksen, voin havainnoida, aistia ja tuntea jotain.

Terapeuttisessa työssä on ensiarvoisen tärkeää tulla yhä uudelleen ja uudelleen tietoiseksi, säännöllisen työnohjauksen avulla, siitä, miten paljon omat haluni, kaipaukseni, toiveeni, omahyväisyyteni tai sokeat pisteeni toisen ihmisen kohtaamista värittävät. Matka havainnosta tulkintaan on hyvin lyhyt, sitä lyhyempi, mitä vähemmän olen itsestäni tietoinen ja kontaktissa itseeni³³. Tulkinta toisesta pienentää hänen toiseuttaan, ei anna sille arvoa, objektivoi sen. Tekemäni terapeuttinen työ ja harjoittamani autenttisen liikkeen muoto -menetelmä, joita pian avaan, on harjaannuttanut minua tekemään eroa havainnon ja tulkinnan välille. Koen, että taiteellisissa prosessissa, erityisesti vuorovaikutteisissa ja osallistavassa taiteessa, tämän lähtökohdan tutkimisella olisi paljon annettavaa. Palaan tähän luvussa Tulokset.

Kuten johdannossa toin esille, tutkimukseni aikana olen pyrkinyt löytämään keinoja ”pestä ikkunaa”, katsettani ja suhdettani toiseen ihmiseen. Ruumiini hämmennystä tuottavat tuntemukset, muun muassa kaoottisuus ja levottomuus, ovat saatelleet minut noiden keinojen, erilaisten tietoisuutta ja itseymmärrystä lisäävien ja keho-mielen jännitteitä purkavien menetelmien ääreen. Niiden kautta olen saanut täsmentynyttä tietoa kontaktissa olon esteistäni, mikä on mahdollistanut sen, että esteitä ja hankausta on voinut alkaa työstää.

Terapeuttinen-sana, niin esittävän taiteen kuin yhteisötaiteenkin piirissä, herättää paljon tunteita. Esimerkiksi yhteisötanssitaiteilijat irtisanoutuvat selkeästi terapeuttisesta ajattelusta (Heimonen 2011, 42): taide on taidetta ja terapia on terapiaa.

Terapeuttiselle alueelle kouluttautuminen ja siihen oleellisesti liittyvä omaan terapiaprosessiin sukeltaminen, muun muassa omaan ”varjoon” tutustuminen, on avannut ymmärrystäni siitä, kuinka kaukana olen ollut omista tarpeistani ja tunteistani ja kuinka kaukana ne ovat olleet omasta tanssin tekemisen maailmastani. Kun olen päässyt tunteitani ja tarpeitani lähemmäs, kokemus on ollut mullistava. Olen löytänyt kehoni syvyydestä lukkiutunutta energiaa, asenteita ja

32 Olen pitänyt asiakasvastaanottoa vuodesta 2011 alkaen, ensin *Ihminen tavattavissa* -mentorina ja viime aikoina harjoitteluvaiheessa olevana hahmoterapeuttiopiskelijana.

33 Käytän itsen määrittelyssä apuna hahmoterapeuttista lähestymistapaa, jossa itse (Self) ymmärtäään prosessina, joka on jatkuvassa liikkeessä. Se ei ole pysyvä kokonaisuus, joka elää jossakin syvällä ihmisessä. Havainto itsestä viittaa kokemukseen olla erityinen, joka uusiutuu, avartuu ja muuttuu. (Hostrup 2010; Mann 2010.) Damasio puolestaan määrittelee itsen ”jatkuvasti uudelleen syntyväksi neurobiologiseksi tilaksi” (Damasio 2001, 105). Määrittelyssä on samansuuntaista, ”liikkeessä pysyvää” näkemystä, kuten hahmoterapeuttisessa lähestymistavassa.

asentoja, samoin kuin informaatiota ja elämäniloa. Samaan aikaan vuorovaikutussuhteet toisiin ihmisiin ovat parantuneet merkittäväällä tavalla: muun muassa hermostoni ei ylivirity toisen ihmisen seurassa. Kehollista todellisuuttani lähemmäksi pääseminen on edellyttänyt riittävää luottamusta ja turvan tunnetta ryhmää ja ryhmän vetäjiä kohtaan.

Tämä on se solmukohta, joka minua koreografi-tutkijan roolissa kiinnosti: onko koreografisen prosessin mahdollista ottaa askel tunnemerkityksiä kuuntelemaan ja niitä jakavaan suuntaan. Onko taiteellisessa prosessissa mahdollista luoda turvallinen ja kunnioittava ilmapiiri niin, että tämä suunta olisi mahdollinen? Mitä se tarkoittaisi etiikan ja reunaehtojen kannalta? Miksi se olisi edes tärkeää? En väitä, että tunteiden tunnistamisen, niiden paikallistamisen kehoon, niiden jakamisen ja transformoinnin taiteeksi tulisi aina olla osana taiteellista prosessia³⁴ ja että kaikkien tulisi olla siitä kiinnostunut. Haluan kuitenkin tutkimuksellani olla viitoittamassa sen kaltaisen taiteellisen prosessin parametreja, jossa osallistujien sisäiset tuntemukset ja tunteet ovat olennainen osa taiteellista kokonaisuutta ja jossa osallistujalla on mahdollisuus tulla huomioduksi myös haavoittuvana, hauraana ja jaksamattomana, kokonaisena.

Tanssitaiteen tohtori, ansiokkaan uran yhteisötanssitaiteilijana tehnyt Kirsi Heimonen puolestaan painottaa, kuten jo edellä viittasin, selkeän jaon tekemistä taiteen ja terapian välille:

Taidelähtöiset menetelmät saattavat avata työntekijän arvet, ja silloin on vaara pudota hyvää tekemisen suohon, yritys pelastaa, parantaa, tarjota taidetta ”korvaavana kokemuksena” astuu kuvioon. Työyhteisölle saattaa paljastua toistensa herkkiä kohtia, yksityisyyttä. On paras rajata terapiaa erilleen työpajoista, koska terapialla on toisenlaiset lähtökohdat ja tavoitteet, vaikka toiminnalla olisikin osallistujalle terapeuttisia vaikutuksia. Taide vaikuttaa, ihminen ottaa vastuunsa itsestään astuessaan tilaan. Kunnioitus toiseen on läsnä. (Heimonen 2011, 42.)

Olen Heimosen kanssa samaa mieltä siitä, että taideprosessi ja perinteinen terapiaprosessi ovat kaksi eri asiaa ja hälytyskellojen pitäisi soida ja kovaa, jos

34 Tanssin katsojana nautin sen monimuotoisuudesta. Välillä on huikean hienoa nähdä vaikkapa virtuosista tanssia, jossa työprosessi on keskittynyt liikelaatujen hiomiseen ja kirkastamiseen.

ihminen kärsimystä kohdatessaan haluaa ensimmäiseksi pelastaa toisen³⁵. Näen kuitenkin taiteen ja terapian pyrkimyksissä joitakin yhteneväisyyksiä: usein tanssitaiteilija toivoo työnsä avaavan, mahdollistavan uuden ymmärryksen ja näkemisen tavan, aivan samoin kuin terapian pyrkimyksenä toistuvasti kuvataan. Kuitenkin taiteen puolella, syystä tai toisesta, pyrkimyksiä harvoin artikuloidaan kovin selkeästi, mutta tarkka havainnoija, lukija, kuulija voi ne tavoittaa. Myös kontakti ja vuorovaikutus tapahtuvat molemmilla alueilla arkipäiväistä syvemmällä tasolla. Olen kokenut myös luovaa toimintaa pursuavia ryhmäterapiatilanteita, joissa ryhmän jäsenen toiminnan, vaikkapa käsiteltävän unen tai elämäntapahtuman, koreografoimisen ja näyttämöllistämisen prosessin seuraaminen (toisia ryhmäläisiä apuna käyttäen) on ollut kokemuksena verrannollinen järisyttävään ja syvään taidekokemukseen.

Oman kokemukseni mukaan ja kuten Heimonen edellä olevassa lainauksessa toteaa, osallistava taideprosessi voi kuitenkin nostaa esiin vuorovaikutteisen laadun vuoksi osallistujassa esimerkiksi pelkoa, ahdistusta tai kipua, joka on kytköksissä henkilön aiempiin kokemuksiin. Entä jos tuo arpien avautuminen tapahtuu ensimmäistä kertaa, ihminen tulee tietoiseksi jostakin kivusta, se näyttäytyy myös toisille työntekijöille, muille yhteisön jäsenille tai satunnaisesti koolla olevalle ihmisjoukolla? Entä jos sille ei olekaan toista, kasvoja, vaan ihminen ”ottaa vastuunsa itsestään” ja tilanne sivuutetaan siihen vedoten, että toisen kivun kohtaaminen, sen äärelle pysähtyminen ei kuulu tähän, taiteeseen, koska se on toisen pelastamista, parantamista, ja se on niiden toisten hommaa?

Kuitenkin tässä ajassa, jossa 500 000 suomalaista syö mielialalääkkeitä (Kopakkala 2015) ja ihmisten yksinäisyys, erillisyys ja pahoinvointi ovat yhä syveneviä ja laajenevia, koen kansalaisvelvollisuudekseni toisesta välittämisen, auttamisenkin, jos tilanne niin vaatii, riippumatta roolistani (koreografi, kaupassa käyvä perheenäiti, terapeutti), jos suinkin rahkeeni riittävät. Tai kuten filosofi Lauri Rauhala on todennut jo kauan aikaa sitten (1956), että auttaminen on tullut tarpeettoman auktoritatiiviseksi ja se on alettu käsittää jonkinlaiseksi poppamiehen taidoksi, ja kuitenkin se on parhaimmillaan sitä, että ”inhimillisyyys tulee luonnollisena ja välittömänä ristiriitaisen ja särkyneen tueksi” (Puhakainen 2001, 50).

35 Muun muassa hahmoterapeuttisessa kontekstissa toisen pelastaminen ajatellaan karhunpalveluksena: ainoa keino käsitellä (psykkis-fyysistä) kipua on olla sen kanssa kohdakkain. Paradoksaalisesti transformaatio lähtee liikkeelle, kun kyetään asettumaan kohdakkain olemassa olevan kanssa, muuttamatta sitä mikä on. Katso luku Hahmoterapia, paradoksaalisen muutoksen teoria.

Olen itse ollut tuollaisessa ”arven avautumisen” tilanteessa tanssin opiskeluvuosina (avaan tätä seuraavassa kappaleessa), ja myös vetämässäni tutkimukseen liittyvässä *Vertaislaboratoriossa* (katso alaluku 5.2) tuli esiin vastaavia tapahtumia. Mielestäni surullisinta, mitä tuollaisessa tilanteessa voi tehdä, on jättää ihminen yksin. Häpeä heikkoudesta, huonoudesta, epäammattimaisuudesta, ”kuinka minä nyt sillä tavalla”, voi olla musertavaa. Kokemuksen jälkeen ihminen todennäköisesti kätkee heikkouttaan yhä syvemmin, huomaamattaan kehittäen myös entistä vahvempia kehollisia defensessejä. Tällöin ”puhdas” taidelähtöisyys, Heimosen sanoin ”oleminen, jossa toisenlainen maailmasuhde voi avautua” (Heimonen 2011, 43), voikin kääntyä itseään vastaan, sulkeutuvaksi, häpeälliseksi. En väitä, että kaikkien koreografien tulisi kouluttautua terapeuteiksi, mutta peräänkuulutan valmiutta ja taitoja pysähtyä toisen kanssa kohdakkain myös silloin, kun tunnemateriaalia nousee esiin. Avaan seuraavaksi tanssin opiskeluvuosina sattunutta tapahtumaa ja käyn sen kautta konkreettisesti läpi, mitä tarkoitan edellä mainitsemissani koreografin valmiuksilla ja taidoilla.

Tanssitaiteen laitoksella 1996 kontakti-improvisaatiolle rakentuvan tanssiteoksen harjoitustilanne palautti yllättäen mieleeni traumaattisia muistoja, jotka liittyivät kehoni rajoihin. Romahdin harjoituksissa, sekä henkisesti että fyysisesti, mutta minulla ei ollut mitään keinoja ymmärtää, mitä tapahtui. Koreografilla ei ollut välineitä, uskallusta tai halua kysyä, mistä on kyse. Vetäydyin salin reunalle ja häpesin itseäni, omaa reaktiotani, ja ymmärsin, että en pystyisi osallistumaan enää harjoituksiin, sillä kehoni vastusti voimakkaasti menemällä jähmettyneeksi³⁶ ja voimattomaksi. Ainoaksi ulospääsyksi tilanteesta koin jättäytymisen pois koko teoksen tekemisestä, mutta en saanut siihen silloiselta tanssitaiteen laitoksen johdolta lupaa. Osallistuin harjoituksiin, itseni, ruumiini väkivaltaisesti pakottaen, mutta loppuajan kontakti-improvisaatioharjoituksista kätkin todelliset tuntemukseni, toisen ihmisen ruumiin läheisyydestä johtuvan paniikin ja kauhun ja näyttäydyin ulospäin hankalana, kyseenalaistavana ja ylimielisenä tanssinopiskelijana.

Mitä olisivat olleet ne koreografin valmiudet, joita tuossa tilanteessa olisi ollut hyvä olla olemassa? Näillä olisi mielestäni päästy pitkälle: koreografin

36 Jähmety, pakene tai taistele ovat kolme vaihtoehtoista automaattista hermostollista reaktiota (ajalta ennen matelija-aivoja), joihin eläin tai ihminen turvautuu elämää uhkaavan tapahtuman yhteydessä tai tapahtuman, joka muistuttaa aiemmin koettua uhkaavaa tilannetta (Berceli 2011; Levine 2008, 30, 103–106, 111; Ogden ym. 2009, 4). Myös Jaana Parviainen viittaa artikkelissaan hallitsemattomasti aktualisoituihin traumamuistoihin (Parviainen 2014, 181).

kyky empaattiseen³⁷ läsnäoloon, rohkeutta pysähtyä hetkeen, jonka osallistuja kokee pelottavaksi tai kipua tuottavaksi, kykyä sanallistaa osallistujan kanssa yhdessä hänen kokemustaan esimerkiksi ruumiillisia tuntemuksia reflektoiden ja kykyä, jos osallistuja niin haluaisi, ottaa koko muu ryhmä mukaan tilanteeseen³⁸. Koreografilla olisi hyvä olla myös jonkinlainen perusymmärrys siitä, milloin kyseessä on niin syvä haava, että terapiasta voisi olla henkilölle jatkossa apua. Ja vielä, mikä mielestäni kauneinta, koko tuosta kokemuksesta, osallistujan vapaaseen valintaan tukeutuen voisi rakentaa uuden kokemuksen koreografisesti. Minun esimerkkitapauksessani koreografinen osio olisi voinut olla työnimellä ”kontaktin jälleenrakentaminen”, jossa olisin saanut tunnustella, miten ja millä ehdoilla haluan kontaktin tapahtuvan. Se olisi Heimosen vieroksuma ”korjaava kokemus”, mutta en näe siinä mitään epäilyttävää, päinvastoin. Palaan tähän, häpeän käsitteeseen sekä eettisiin kysymyksiin luvussa 6.

Olen usein tutkimusvuosien aikana kuullut, että eihän siitä mitään tulisi, jos siellä aletaan terapoimaan kaikki työryhmän jäsenet, ei siihen ole yksinkertaisesti aikaa. Oma kokemukseni kuitenkin koreografina on, että jo joidenkin minuuttien käyttäminen tunnemateriaalin äärellä vapauttaa suuren määrän energiaa sen sijaan, että osallistujan energia menee ”kasassa pysyttelemiseen”, tunteiden piilottamiseen. Tai kuten omassa tapauksessani, osallistuja voi kääntää energian tietämättään ja tahtomattaan sabotoimiseen, jolloin aikaa hukkaantuu moninkertainen määrä. Kun osallistuja kohdataan ”kaikkine karvoineen”, hän tulee näkyväksi ja täysivaltaiseksi (työ)ryhmän jäseneksi.

Mitä koreografilta vaaditaan, että hän kykenee edellä mainittuun, on se, että hänellä on esiyymmärrys itsestään (aivan kuten tutkimuksessa), että hän riittävästi tiedostaa omaa historiaansa, tuntee historiansa ja varjonsa. Tämä tarkoittaa sitä, että hän ei projisoi omia pelkojaan ja tunteitaan osallistujaan tai ei pelkää omien kipujensa puolesta. Silloin koreografilla on kykyä pysähtyä erillisenä ihmisenä minä-sinä-suhteeseen.

37 Kiinnitän empatia-käsitteen seuraavaan: ”Empatia on ihmisen kykyä virittyä omassa tunnekokemuksessa samaan elämykseen, mikä toisella ihmisellä on tässä ja nyt. Se on ikäänkuin sisäistä ja spontaania siirtymistä toisen ’ihon alle’, hänen tunteitansa kokemaan.” (Lindqvist 1990, 73.) Lindqvist kuvaa kaikkien viholliskuvien perustuvan empatian siteen katkaisuun, jolloin luodaan mielikuva pelottavasta, tuntemattomasta ja erilaisesta ihmisestä, johon kosketus syvällä ihmisyyden tasolla on mahdoton. Silloin toisella ei ole samoja oikeuksia kuin minulla eikä toinen ansaitse sitä, minkä minä ansaitseen. (Mt., 75.)

38 Hahmoterapeuttisissa kontekstissa ajatellaan kenttäteoriaan (field theory) nojautuen, että ryhmätilanteessa jokaisen yksilön ulkoiset ja sisäiset (psyyykkiset ja somaattiset) tapahtumat ovat aina olemassa ryhmässä ja vaikuttavat ryhmään ja muihin ryhmäläisiin. Ilmiö on kentässä, vaikka sitä ei noteerattaisi. Katso kenttäteoriasta lisää alaluku 2.2.4.

Kysyn siis, mitkä osat osallistujasta saavat koreografisessa prosessissa olla vuorovaikutuksessa: joudunko leikkaamaan osan itsestäni harjoitussalin ulkopuolelle? Yltääkö kartesiolaisen mieli–ruumis–dualismin pitkä laahus myös taiteellisiin prosesseihin? Esimerkiksi *Kierto*-prosessissa ääneen lausutut ja jaetut ”on jotenkin huono olo”, ”kiukkuinen filis”, samoin kuin positiiviset tuntemukset ja tunteet, ovat olleet keskeistä materiaalia myös esityksen valmistamisen prosessissa. Nimitänkin tunteiden läsnäolon sallimisen, niiden jakamisen ja tutkimisen yhdeksi vuorovaikutteisen ja osallistuvan koreografian parametreista (katso luku Tulokset, luku 6).

Pauliina Hulkko kuvailee väitöstutkimuksessaan omaa tutkimusesitysten aikaista teatterikäsitystä, jossa hän peräänkuuluttaa esitystä, joka on olio, joka muodostuu elintensä ongelmattomasta yhteistoiminnasta. Tämä ongelmaton yhteistoiminta koostuisi Hulkon mukaan muun muassa siitä, että arjen ongelmat jätettäisiin ulkopuolelle, harjoituksiin tultaisiin hyvissä meiningeissä ja että ongelmat ja negatiiviset eivät saa olla teatterin tekemisen käyttövoima. (Hulkko 2013, 186.) Kuten edellä olen esittänyt, tämä näkemys eroaa omastani. Hulkko tuo myös myöhemmin tutkimusprosessiaan reflektoidessaan avoimesti esiin, että hän koki jättäneensä esiintyjät omien kokemustensa ja tuntemustensa varaan. Tämä aiheutti työryhmässä turhautumista ja aggression pidättelyä. Hulkko mainitsee, että moni teatterintekijä tunnistanee ongelman, kitkat ja konfliktit. Hän tuo esiin tarpeen arvioida työtapoja uudelleen sekä tekotapojen purkamisesta aiheutuvan hämmennyksen. (Mt., 310.)

Vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa en näe arjen ongelmia, vaikeitakin tunteita, negatioita, aggressioita ongelmana, jotka pitäisi jättää harjoitussalin ulkopuolelle, vaan potentiaalina, energian tiivistyminä. En halua koreografina olla kannustamassa tai vaatimassa osallistujaa, esiintyjää, lohkomään mitään osa-alueita itsestään pois. Vuorovaikutteinen koreografia on tutkimukseni synnyttämä vastaus esittävän taiteen työtapojen arviointiin. Kehopsykoterapeutti Laura Mannilan mukaan psykologi-kehopsykoterapeutti Xavier Serrano on todennut seuraavasti:

Jos menetämme kosketuksen omiin tarpeisiimme ja tunteisiimme, menetämme samalla kapasiteettimme tuntea ja kunnioittaa elämää. Tällöin meistä tulee välinpitämättömiä ja voimme tuhota itsemme, toisemme ja ympäristömme. Näin ollen ihmisen suhteella omaan ruumiiseensa on myös vahvasti poliittinen ulottuvuus. Se on ennaltaehkäisyä, joka vaikuttaa paitsi yksilöllisellä, myös sosiaalisella ja ekologisella tasolla. (Mannila & Maarala 2009, 84.)

Kuten johdannossa toin esiin, tutkimusesitysten vuorovaikutustilanteissa olen tunnistanut itsessäni hätää, avuttomuutta ja epämääräistä pelkoa. Kuvaan pääpiirteittäin seuraavissa luvuissa kehollisesti orientoituneita terapeuttisia lähestymistapoja, joiden kautta olen ymmärtänyt, mistä noissa tilanteissa on ollut kyse. Toivon kuvausten tuovan välineitä ja käsitteitä ymmärtää tutkimustani. Kyseisten lähestymistapojen kautta itselleni on avautunut uudenlainen näkymä koreografina, ryhmän vetäjänä toimimiseen. Erityistä on se, että tutustuin keho-orientoituneisiin terapeuttisiin menetelmiin kahden tutkimusesitysprosessin välissä, ja kuitenkin olin tietämättäni käyttänyt samansuuntaisia lähestymistapoja molemmissa koreografisissa prosesseissa. Keho-orientoituneet menetelmät sanoittivat ja kirkastivat jälkikäteen sitä, mitä olin tehnyt. Pääsin soveltamaan täydessä mitassaan kyseisiä menetelmiä vasta pienimuotoisemmissa kokeiluissa: *Tunto*-hankkeessa, *Vertaislaboratoriossa* ja *Piileskelevä liike*-kohtaamisissa.

Tulen käyttämään ja olen jo edellä käyttänyt sanoja läsnäolo, sisäinen, tosi, aito, autenttinen, tietoinen. En väheksy näiden sanojen ”painoa”, nykyisessä esitystaiteen tutkimuksessa esillä olevaa läsnäolon, aitouden ja autenttisuuden problematiikkaa, joka usein kytkeytyy erityisesti Derridan esittämään läsnäolon ja logosentrismin kritiikkiin, mutta sivuutan syvemmän perehtymisen aiheeseen tämän tutkimuksen yhteydessä. Tyydyn toteamaan vain, että en ole etsimässä perimmäistä totuutta, täydellistä läsnäoloa tai subjektin sisäisyyttä, puhdasta tietoisuutta tai itsetietoisuutta vailla kytköksiä ulkoiseen toimintaan, merkkipöytäjärjestelmiin ja ilmentymiin, joiden kautta subjekti kokee itsensä (Enwald 2004).

Tässä tekstissäni tosi-sana kytkeytyy ajattelussani ”kehollinen tosi”³⁹ -sanaan. En ajattele, että olisi mitään perimmäistä totuutta, vaan kehollinen tosi on suhteessa aikaan ja se on koko ajan muuttuva. Läsnäolon käsitteen kytken näyttelijä, hahmoterapeutti Marcus Grothin määrittelyyn ”läsnäolo on olla kontaktissa omiin tämän hetkisiin tunteisiinsa niitä arvottamatta. Arvottamattomuus tarkoittaa, ettei pyri sen enempää muuttamaan tunteitaan toisiksi, kuin takertumaankaan niihin.” (Reunanen 2007.) Tietoisuuden kytken yksinkertaiseen ”käyttöliittymään”, kysymykseen ”mistä olen tietoinen” ulkoisten aistien tai kehotunteisteni kautta.

Kuvaan seuraavissa alaluvuissa ne keho-orientoituneet terapeuttiset lähestymistavat, joihin nojaan hahmotellessani vuorovaikutteisen koreografian osatekijöitä. Lähestymistapojen rajaukseen on keskeisesti vaikuttanut se, onko minulla kokemuksellista, ruumiillista tuntua menetelmään. Myös lähtökohtani, koreo-

39 Reunanen (2009) pro gradu -tutkimukseen osallistuneen näyttelijän alun perin käyttämä termi.

grafia ja sen käytänteiden tarkastelu rajasi kiinnittymistäni. Tämän vuoksi olen jättänyt varsinaiset taideterapiat, myös tanssi-liiketerapian pois tutkimukseni teoreettisesta kehyksestä, sillä niistä minulla ei ole kuin satunnaisia kokemuksia. Ainoastaan autenttinen liike -työskentelyn osalta sivuan tanssi-liiketerapiaa: autenttinen liike on yksi tanssi-liiketerapian työskentelytavoista (Pylvänäinen 2012, 299). Osaltaan rajaukseen vaikutti myös tanssi-liiketerapian käyttö nykyisin ensisijaisesti kuntoutusmuotona, vaikkakin sen juuret ovat tanssitaiteessa. Tanssi-liiketerapia keskittyy liikkeeseen ilmaisuna, vuorovaikutuksena ja kommunikointina. Tanssi-liiketerapian kuvataan olevan sovellus, ja sen käyttämä tietopohja on laaja-alainen. (Pylvänäinen 2012; Lindgren, Punkanen & Pylvänäinen 2013; Ylönen 2004). Laaja-alaisuuden sijaan kaipasin mahdollisimman selkeärajaisia käsitteitä ja selkeää tietopohjaa hahmottamaan jo itsessään monitahoista ja -kerroksellista taiteellista tutkimusta. Löysin tutkimustani palvelevia ja riittävän tarkkarajaisia käsitteitä muun muassa hahmoterapian puolelta. Taustalla vaikutti myös kaipaukseni sanalliseen ja selkeään artikulaatioon. Minulla oli pelko, varmasti turhakin, että tanssi-liiketerapia ei antaisi kaipaamiani sanoja ymmärtää vuorovaikutuksen monitahoista ilmiötä, vaan kokemukset jäisivät yhä ruumiin syvyyteen. Ymmärrän, että tanssi-liiketerapia olisi osaltaan rikastuttanut tutkimukseni käsitteistöä, mutta raja on mielestäni perusteltu. Tanssi-liiketerapian käyttämät käsitteet, esimerkiksi kinesteettinen empatia, somaattinen transferenssi tai kehollinen virittäytyminen jäävät odottamaan väitöstyöni jälkeistä tutkimusta.

Lähden liikkeelle autenttinen liike -työskentelystä avatessani keho-orientoituneita terapeutteja lähetyksistä. Ennen alalukuun siirtymistä pyrin jäsentämään autenttisuuden käsitettä, sitä, mihin se tutkimuksessani kiinnittyy. Autenttinen liike -työskentelyssä käsitteellä autenttinen viitataan ”kehontietoisuuteen havainnoituvan ennakoimattoman liikkeen maailmayhteyden tutkimiseen. Kyse on aina henkilökohtaisesta, historiallisesta ja kulttuurisesta maailmayhteydestä, jota tutkitaan (explore) kehollisen liikekokemuksen avulla.” (Monni 2004b, 30.) Autenttinen liike -työskentelyssä pyritään havainnoimaan tiedostamattomasta esiin nousevaa, ennakoimatonta liikettä. Tarkoituksena ei siis ole tavoittaa ”puhtaita” tai manipuloimattomia muotoja.

Parviainen kuvailee autenttisuutta ja nojaa Kimberly Doveyn jäsenyykseen, jossa autenttisuus ymmärretään havaitun maailman ja uskotun maailman välisen yhteyden ominaisuutena (Parviainen 1998, 155; Monni 2004b, 59). Dovey avaa autenttisen käsitettä suhteiden ja ajallisten prosessien kautta, temporaalisuutena, joka voidaan hahmottaa esimerkiksi yhteytenä ”...ilmiön muodon välillä ja

sen prosessin välillä, joka tuotti muodon. Esimerkiksi puu ei voi olla autenttinen muutoin kuin puun kasvamisen tuloksena.” (Ibid.) Myös ”...ajallinen yhteys, menneisyyden yhteys nykyisyyteen ja tulevaan. Osa esimerkiksi veistetyin puun autenttisuuden merkitystä on siinä, kuinka veistetty puu saa ajan kuluessa patinan.” (Ibid.) Autenttinen-käsitteellä ei siis viitata autenttiseen ”ydinolemuksen”, vaan se on tulkinnallinen käsite, joka viittaa prosesseihin ja suhteisiin.

Doveyn autenttisuuden jäsenyykseen kuuluu myös kolmas ominaisuus, pinnan ja syvyyden välinen yhteys, tilallinen integriteetti. Tällä viitataan siihen, että jos tunkeudutaan ulkomuodon pinnan alle, sieltä löytyisi samankaltainen todellisuus kuin on pinnalla ja paljastuneena. (Mt., 59, 61.) Tähän nojaten voin nähdä *Kierto*-prosessissa autenttisuutta – harjoitusprosessin ja varsinainen esityksen välinen yhteys oli ilmeinen. Paljastuvan osan eli esityksen ja toisaalta harjoitusprosessin todellisuus olivat kiinteässä suhteessa toisiinsa (katso luku 4). Pinnan ja syvyyden välisestä suhteesta ja yhteydestä voidaan todeta seuraavasti:

(...) tämä yhteys voidaan löytää eletyn maailman – koreografian tekemisen taiteellisen ja sosiaalisen prosessin – ja koreografian esittämisen välisestä yhteydestä. Kyse on siitä, millä tavalla koreografisen teeman kehittämisen prosessi ja sen yhteys tanssijoiden elämismaailmaan tulee integroiduksi lopulliseen esitykseen. (Monni 2004b, 61; vrt. Parviainen 1998, 157–158.)

Parviainen kuvaa autenttisuutta tapana, jolla ollaan maailmassa, rikastaen maailmaa sen kokemuksellisella syvyydellä (Parviainen 1998, 155–156). Tanssissa autenttisuudella viitataan siihen, millä tavalla liike koetaan yhteydessä elettyyn ja koettuun kehollisuuteen. Keho ilmentää elettyä historiaansa, sillä on oma identiteettinsä, ja mikäli tätä ei tanssissa huomioida, keho kätkee syvyytensä ja edustaa vain mielikuvaa. Millä tavalla uskomme taideteoksen maailmaan ja millaisen maailmayhteyden teos pystyy luomaan, on Parviaisen mukaan keskeinen kysymys nykytanssin ja autenttisuuden suhteessa (Monni 2004b, 58; Parviainen 1998, 156).

2.2.3. Autenttisen liikkeen muoto (*The Discipline of Authentic Movement*)

Olen tutustunut ensimmäisen kerran autenttisen liikkeen menetelmään Kirsi Monnin johdolla vuonna 1994 ollessani ensimmäisellä vuosikurssilla Teatterikorkeakoulussa. Vaikutuin menetelmästä syvästi jo tuolloin, vaikka terapeutin konteksti ei ollut läsnä. Sen jälkeen olen törmännyt menetelmään aika

ajoin työskennellessäni tanssijana eri teoksissa. Hakeuduin *autenttisen liikkeen muodon*⁴⁰ (The Discipline of Authentic Movement) pariin vuonna 2012, minkä jälkeen olen vuosittain osallistunut koulutuksiin sekä Jyväskylässä että Villa Solhagassa, Petun saarella. Autenttisen liikkeen muotoa vetävät Janet Adlerin johtaman autenttisen liikkeen koulutuksen *The Circles of Four* kouluttajayhteisön jäsen, fysio- ja tanssi-liiketerapeutti Heli-Maija Rajaniemi ja samassa kouluttaja-koulutuksessa oleva tanssi-liiketerapeutti, työnohjaaja Reetta Jokinen. Taiteen piirissä tapahtuva autenttinen liike eroaa Rajaniemen ja Jokisen edustamasta autenttisen liikkeen muodosta, jossa on hyvin selkeät raamit ja reflektoinnin tapa. Myös todistajan läsnäolon merkityksen avaaminen, todistajuuteen harjoittelemineen, sisäisen todistajan tiedostaminen ja sen jatkuva kehittyminen ovat keskeinen osa kyseistä muotoa. Käytän jatkossa lyhennettä ALM, jolla tarkoitan kyseistä autenttisen liikkeen muotoa.

Joan Chodorow kirjoittaa artikkelissaan *To Move and Be Moved* (Chodorow 1999, 267–278) tanssista pyhänä kielenä, jolla viestittiin ja oltiin yhteydessä tuntemattoman kanssa. Vuosisatojen saatossa mieli ja keho erotettiin, vaistonvarainen keho edusti ”alhaisempia” puolia ihmisestä ja sitä alettiin peittää ja torjua. Kehon peittämisen yhteydessä myös feminiinisyys, eheys ja kokonaisuus peitettiin ja objektiivisuutta, erottelua ja selkeyttä alettiin arvostaa yhä kiihtyvällä tahdilla. Keho ja feminiinisyys hylättiin alamaailmaan. Chodorow’n mukaan Jung on määritellyt, että Isä, Poika ja Pyhä henki edustavat länsimaisen kulttuurin ”hyviä” ominaisuuksia, maskuliinisia ja kehosta irrallaan olevia ominaisuuksia, ja että tälle vastaparina on torjuttu ”pahan alamaailman” Feminiinisyys, Varjo ja Keho -kolminaisuus (ks. esim. Pallaro 1999; Pallaro 2007).

ALM:n juurena on Jungin syvyyspsykologinen ajattelu. Chodorow’n mukaan Jung on kuvannut kehon liikkeen yhdeksi monista reiteistä, joiden kautta alitajunta ilmaisee itseään. Jung kohtasi omassa terapiatyössään potilaita, useimmiten naisia, jotka ilmaisivat kehon ja tanssin kautta joitain teemoja tai alitajuisia hahmojaan ja joille tanssi ja liike sekä kehon kokemus olivat olennainen osa individuaatioprosessia (Chodorow 1999, 268).

Tanssiterapian pioneeri Whitehouse lähti kehittämään kehollis-kokemuksellista menetelmää yhdistämällä ymmärtämystään tanssista ja liikkeestä syvyyspsykologian käsitteisiin. Whitehouse ohjasi oppilaitaan liikkumaan sisäisestä impulssista, kehollisesta aistimuksesta käsin ja pyysi ihmisiä kehollistamaan

40 Suomenkielinen käännös hakee vielä muotoaan, myös *autenttisen liikkeen oppisuunta* on ollut vaihtoehtona (Rajaniemi, sähköpostikeskustelu 8.8.2015).

mielikuviaan, ”tanssimaan sisäisen toisen kanssa, tulemaan sen tanssittamaksi”. Tämän kaltainen työskentely kehittää liikkujassa tietoisempaa suhdetta sekä aistimukseen että mielikuvalliseen todellisuuteen. Whitehouse oli ensimmäisiä, jotka käyttivät ilmaisua ”minä tulen liikutetuksi”, jolla hän kuvasi hetkeä, jolloin ego luopuu kontrollista, vaatimuksista. Itse (the Self) lähtee liikkuttamaan fyysistä kehoa kuten se haluaa, suunnittelemattomasti, antautuen. Whitehouse painotti antautumisen asennetta, että alitajuiset impulssit ja mielikuvien virta voisivat päästä liikkuttamaan kehoa, kuitenkin olemalla samalla ”hereillä”, että kokemukset pysyvät tietoisesta tunnistamisen piirissä (mt., 269–270). Mary Whitehousen kanssa yhtä aikaa tanssiterapiaa opiskellut Janet Adler on kehittänyt ja kehittää autenttisen liikkeen muotoa edelleen. Kyseisestä muodosta voi lukea enemmän nettisivuilta www.disciplineofauthenticmovement.com.

Käytännössä ja pelkistyneimmillään ALM on kahdenvälistä, liikkujan ja todistajan välistä työskentelyä. Liikkuja liikkuu⁴¹ ja todistaja todistaa. Liikkuja liikkuu hiljaisuudessa, silmät suljettuina, hän jää kuuntelemaan kehon impulsseja, tuntuuko jokin kohta sillä hetkellä esimerkiksi erityisen painavalta, kevyeltä tai kipeältä. Kun liikkuja jää seuraamaan liikettä, hän ei voi samaan aikaan johtaa sitä. Jos toinen liikkuja tulee kontaktiin, liikkuja voi valita, jääkö kontaktiin vai irrottautuuko. Liikkuja on valppaassa mielentilassa, hän seuraa kehonsa impulsseja ja luopuu ennalta tietämisestä, hän seuraa aktuaalista tapahtumaa (Monni 2004b, 36).

Todistaja luopuu ennakoasenteista liikkujaa kohtaan ja olettamuksista siitä, mitä liikkuja ajattelee tai tietää. Todistajan katse on sananmukaisesti todistava: se ei tähtää mihinkään päämäärään. Todistaja pitäytyy siinä, mitä hän näkee liikkujan tekemän fyysisesti, ja todistaessaan sanallisesti hän käyttää aikamuotona preesensiä. Näin tehdessään hän ankkuroi näkemänsä ja kokemansa omiin ruumiillisiin tuntemuksiinsa. Nähdyksi tuleminen on todempaa, kun sitä ei sävytä todistajan tulkinta: esimerkiksi ei sanota ”sä olit niin kaunis”, vaan todistaja voi kertoa omasta tuntemuksestaan: ”...tunnen kuinka rintakehäni avautuu ja minussa herää kauneuden kokemus”. Todistajan rooli on merkittävä. Todistaja antaa koko läsnäolonsa liikkujan käyttöön, ja tuo havaintoja tekemä läsnäolo antaa liikkujalle vapaan ja suojatun tilan. ALM:ssa todistajana olemista harjoitellaan paljon, pyritään tekemään tarkka rajausta sille, mikä on havainto ja mikä on tulkinta.

41 Liikkujan liikkumisella ALM:ssa tarkoitetaan myös täydellisen liikkumattomuuden sallimista. ALM:ssa kannustetaan ”sanomaan kyllä”, niin paljon kuin kulloisellakin hetkellä on mahdollista, kaikelle sille, mitä itsessä ilmenee.

Ryhmässä tapahtuva liikkuja-todistajatyöskentely voi olla seuraavan muotoinen: sovitaan kahdenväliset liikkuja-todistajaparit ja se, kumpi on ensin liikkuja ja kumpi todistaja. Tässä muodossa yhdistyy perusmuoto (yksi todistaja ja yksi liikkuja) ja *hengittävä piiri*, jossa kaikki todistavat kaikkia. Liikkuajat asettuvat tilan keskelle, sopivalta tuntuvaan kohtaan tilassa. Todistajat muodostavat kehän liikkujien ympärille, käytettävissä olevan tilan reuna-alueille. Liikkuja ja todistaja luovat katsekontaktin toisiinsa. Yksi todistajista, ryhmän vetäjä, soittaa pientä kongia merkiksi liikkumisen alkamisesta. Liikkuajat sulkevat silmänsä ja kohdistavat huomion kehoonsa. Todistajat asettuvat kehälle joko istumaan tai seisomaan. On hyvä löytää maadoittunut asento, vertikaali linja.

Kun liikkuajat ovat liikkuneet esimerkiksi 15 minuuttia, kongi soi kevyesti kolme kertaa, mikä on merkinä liikkujille lopettaa liikkuminen ja avata silmät. Liikkuminen päättyy liikkujan ja todistajan katsekontaktiin. Tämän jälkeen molemmat, sekä liikkuja että todistaja, joko kirjoittavat tai piirtävät kokemansa ja havaitsemansa itsenäisesti. Kirjoittamisen avulla hahmotetaan liikkumisen kokemuksen eri tasoja. Liikkumisesta kuvataan *fyysiset* vaiheet: mitä teen konkreettisesti, esimerkiksi ”vasen käsi nousee ylös ojennettuna takakautta, hengitys syvenee”. Toisina tasoina voidaan kuvata *aistimuksia*: ”tunnen niskassa kutinaa ja kihelmöintiä”, *mielikuvia*: ”makaan syvän kaivon pohjalla” tai *tunteita*: ”tunnen alavatsassa pohjattoman surun” (lainaukset omasta työpäiväkirjasta). Itserefleksointi piirtämällä hahmottelee esiin kuvia, tunnelmia, suuntia, värejä, symboleita, oikeastaan mitä vain, mitä liikkuminen on herättänyt. Itserefleksionin jälkeen tulee sanallisen jakamisen hetki, joka tapahtuu koko ryhmän kesken, isossa ringissä. Työskentely päätetään viemällä kämmenet maahan yhtä aikaa ryhmän kaikkien jäsenten kanssa. Tästä seuraava muoto on hengittävä piiri, jossa kaikki todistavat kaikkia ja jossa myös hiljaisen todistajan rooli on mahdollinen.

Heli-Maija Rajaniemi kuvaa todistajatietoisuuden kehittymisen polkua seuraavasti: sisäinen todistaja (liikkujana), liikkuva todistaja (liikkujana), hiljainen todistaja (todistajana, mutta ei puhuen) ja todistaja. Prosessi jatkuu tästä eteenpäin siten, että seuraavassa todistajatietoisuuden vaiheessa tulee vielä integroitunut todistaja (*integral wittness*) ja tyhjä todistaja (*empty wittness*), jolloin puhumisen tapa muuttuu. Integroituneena todistajana puhumispöydässä puhuminen vapautuu eikä enää ole välttämättä selvää, kuka on todistaja ja kuka liikkuja, ja tyhjä todistaja -muodossa todistamista ei enää tarvita: jäljellä on yhteinen kokemus (Rajaniemi, sähköpostikeskustelu 14.8.2015.)

Ote päiväkirjasta 3.8.2012:

Olen todistajana yhdelle liikkujalle. Ryhmän naiset liikkuvat silmät suljettuina, omaan sisäiseen todellisuuteensa suuntautuneena, liikkuja, jota seuraan, tekee käsillään voimakasta huitovaa liikettä, toinen liikkuja lähestyy häntä myös hyvin ulottuvana. En voi uskoa silmiäni, he liikkuvat hyvin lähekkäin, kädet viuhuvat ilmassa toistensa lomassa, mutta kädet tai vartalot eivät törmää toisiinsa. Ja toinen hetki, kun liikkuja, jota seuraan, makaa maassa ja toinen liikkuja lähestyy häntä, ja liikkujani pyörähtää äkisti toisen liikkujan suoraviivaiselta linjalta, ettei vääjäämättömältä näyttävää yhteentörmäystä tule. Mikä heidät synkronisoi? Hetket ovat taianomaisia, aivan kuin liikkujat muodostaisivat yhden yhtenäisen olion.

Olen saanut ALM:n todistajana olemisesta paljon luottamusta läsnä olevan havaitsemisen voimaan. ALM:ssa ajatellaan, että kun todistaja (koreografi) on täysin liikkujan (osallistujan, tanssijan) mukana, hän on paradoksaalisesti täysin läsnä omalle ”liikkeelleen”. Todistaja ja liikkuja kohtaavat liikkumisen jälkeen uudelleen sanallisessa vuoropuhelussa, jossa uutta tietoisuutta ja oivalluksia voi tulla esiin. Työskentelyn kehittyessä eteenpäin liikkuja oppii sisäistämään todistajan. Liikkuja oppii tietoisesti tarkkailemaan omaa tiedostamatonta materiaaliaan, kun se saa muodon hänen liikkeessään.

Olen kokenut ALM:n hoitavana luolastona, jossa voin kuljeskella, levätä, olla kontaktissa omaan (ja toisten) syvyyteen. Tietoisuuteen nousevat symbolit ja kuvat, tulevat ne sitten ruumiillisina tai paperille maalattuina, ovat hyvin puhuttelevia. On kuin niiden kautta jokin puhuttelisi minua kaukaa, yli ja ohi ymmärrykseni ja kuitenkin samaan aikaan täydellisesti ja vavisuttaen ymmärtäen. ALM:ssa puhutaan myös kollektiivisesta tiedostamattomasta, transpersonallisesta tasosta, jolloin ”on tuntemus selkeydestä, sisäisestä ja ulkoisesta, tunne, jossa kirjaimellisesti ei ole tiheyttä, ei ole esteitä, ei ole paikkaa kehossa, josta valo ei pääse läpi” (Adler 1999, 148). Näihin syviin sisäisiin kokemuksiin yhdistyy Jungin artikuloima seikka:

...että vielä tätäkin syvemmälle jatkaessamme vastaamme tulee vihdoin arkkityyppinen maailma, joka toisaalta on yksityisistä yksityisin, hyvin alitajuinen ja primitiivinen, mutta joka samalla on jossakin mielessä kaikille ihmisille yhteinen (Lindroos & Segercrantz 2009, 28).

Kierto-tutkimusesityksessä käytin todistajaa itsessäni koreografisen prosessin aikana, vaikka varsinaista ALM:a ei ollut meneillään. Huomasin sen vapauttavan merkittäväällä tavalla vanhaa koreografista ajatteluani: sallivuus ja myötätunto olivat uudella tavalla läsnä katseessani. Tuntui helpottavalta, kun ymmärsin, että aiemmat vaatimukset⁴² siitä, miten asioiden *pitäisi olla*, olivat osin vaimentuneet. Harjoitusprosessi alkoi ohjautua yhä enemmän kulloisestakin hetkestä ja osallistujasta käsin, vapaampana kontrollistani.

Jatkan seuraavassa hahmoterapeutiseen lähestymistapaan. Yksi selkeä ajattelullinen yhtymäkohta ALM:oon on avoimuuden asenne, kyky kuunnella sisäisiä impulsseja, reaktioita, seurata niitä, niiden liikettä – tällä tavoin uudenlaisten toimintatapojen on mahdollista syntyä.

2.2.4. Hahmoterapia (gestalt)

Taustoitin aluksi lyhyesti hahmoterapiaa ja avaan sen käyttämiä käsitteitä, joilla on yhtymäkohtia tutkimukseeni. Näyttelijäntyössä hahmometodiksi kutsuttua hahmoterapiaa on tutkittu teatteritaiteen yhteyksissä aiemmin (mm. Koskinen 2013; Reunanen 2007; Reunanen 2009; Stigzelius 2010). Hahmoterapian kehittäjänä pidetään psykoanalyttikko Friedrich Salomon Perlsia (1893–1970). Hän oli Sigmund Freudin oppilaana, samoin kuin kehopsykoterapian kehittäjä William Reich. Hahmoterapeuttinen menetelmä alkoi kehittyä 1930-luvulla Fritz Perlsin muutettua Saksasta Etelä-Afrikkaan, jossa hän yhdessä vaimonsa Laura Perlsin kanssa perusti Psykoanalyttisen instituutin. Perls halusi kuitenkin löytää psykoanalyysistä poikkeavan menetelmän, jossa asiakas kohdattaisiin ihmisenä, ei terapeutin autoritäärisen ja älyllistävän asenteen ja kaikkivoivan kaavun takaa. Perls kritisoi psykoanalyttista perinnettä railakkaasti toteamalla muun muassa, että kaikki, mikä ei ole koettua ja tunnettua (felt), tässä-ja-nyt, on ajanhukkaa, välttelyä, ”purely cognitive mind-fucking” (Smith 1977, 7). Perlsit muuttivat Yhdysvaltoihin, ja Perlsin ja Freudin tiet erkanivat tuolloin. Hahmoterapian taustateoriat ja juuret löytyvät eksistentialismista, reichilaisesta kehopsykoterapiasta, bioenergetiikasta, fenomenologiasta, Buberin minä-sinä-filosofiasta, hahmopsykologiasta, psykodraamasta, itämaisesta filosofiasta ja psykoanalyysistä (Brownell 2010; Houston 2003, 14; Suomen hahmoterapia ry; Stigzelius 2010).

42 Tarkoitan tällä tanssiurani aikana sisäistettyjä, todellisia tai kuviteltuja vaatimuksia tanssitaiteilijäudesta: millainen teoksen tulisi olla, että en putoaisi ihan kelkasta, apurahoituksen, tanssikritiikin, kollegoiden ja kainuulaisen kadunnaisten tai -miehen arvostuksen piiristä.

Hahmoterapia on psykoterapian menetelmä, jossa asiakkaan päähuomio tuodaan nykyisyyteen, tässä ja nyt käsillä olevaan todellisuuteen. Hahmoterapian ydin on asiakkaan ja terapeutin välisessä kontaktissa, vuorovaikutuksessa. Terapeutti kohtaa asiakkaansa ihmisenä, ei hoidettavana. Hahmoterapian neljä peruspilaria ovat kontakti, tietoisuus, nykyhetki ja vastuu. Terapian avulla asiakasta autetaan hahmottamaan kehon tilaa, omia puolustusmekanismeja, (lukkiutuneita) käyttäytymiskaavoja sekä tapoja olla kontaktissa. Terapeutti rohkaisee henkilöä tiedostamaan, millä tavalla hän rajoittaa tietoisuuttaan ja tunteitaan ja samalla estää itseään hahmottamasta kokemustaan ja elämäänsä totuudellisesti tässä hetkessä. (Hostrup 2010, 27–34; Oldham, Key & Starak 1984, 10–11.) Hahmoterapeutti, näyttelijä Marcus Groth toteaa: ”Hahmoterapia fokusoi siihen, millä tavalla sä vältät. Pikemminkin, että mitä metodia sä käytät välttääksesi olemista.” (Reunanen 2007, 13.)

Tutkimukseni kannalta en koe tarkoituksenmukaiseksi lähteä avaamaan laajemmin hahmoterapeuttista ajattelua, joten käyn läpi seuraavaksi vain muutamia hahmoterapian avainkäsitteitä, joihin nojaan tutkimuksessani. Hahmoterapiassa kontaktilla (ihmisten välisellä – jätän tässä käsittelemättä kontaktin ympäristöön laajemmin) tarkoitetaan kahden erillisen ihmisen kohtaamista heidän omilla rajapinnoillaan siten, että osapuolet ovat tietoisia tarpeistaan, tuntemuksistaan ja aistimuksistaan. Kontaktihäiriöt vuorovaikutustilanteissa syntyvät tarpeesta välttää kontaktissa esiin nousevaa käsittelemätöntä psyykkistä kipua. Ihminen haluaa tulla nähdyksi ja kuulluksi, mutta pelkää sitä usein samalla voimakkaasti. Tällöin tulee tarve kehittää selviytymismekanismeja, että voi suojella itseään epämieluisaksi kokemaltaan kontaktilta. Suojamekanismit syntyvät usein varhaisissa, ensimmäisissä vuorovaikutussuhteissa, jolloin ne ovat olleet välttämättömiä ja tarkoituksenmukaisia selviytymisen kannalta. Usein suojamekanismien alla on kivuliasta häpeää. Aikuisuudessa, parisuhteessa ja työelämässä nämä suojamekanismit voivat kuitenkin tulla esteeksi vuorovaikutustilanteissa. Aavaan vuorovaikutustilanteen kontaktihäiriöitä alaluvussa 2.3.2.

Paradoksaalinen muutoksen teoria (engl. ”The paradoxical theory of change”) on keskeinen käsite hahmoterapiassa. Arnold Beisser esitti kyseisen teorian ydinajatuksen vuonna 1970 seuraavalla tavalla: ”Muutos tapahtuu, kun henkilö tulee siksi mikä hän on, sen sijaan että hän yrittäisi tulla joksikin mikä hän ei ole.” Hahmoterapeutti ei toimi muuttajana, vaan hän pikemminkin rohkaisee asiakasta olemaan täysillä se, mikä hän on, ja siinä tilanteessa, missä hän eläänsä on. (Beisser 1970.) Hahmoterapeutti, psykiatri Karoliina Reunanen lainaa tutkielmassaan Beisserin ajatusta seuraavasti:

Paradoksaalisen muutoksen teorian mukaan ainoa tapa ihmiselle eheytyä on käydä läpi kokemuksellisesta tietoisuudesta irti leikattu, käsittelemätön psyykkinen kipu. Tämä käsittely tapahtuu hahmoterapiassa vain olemalla siinä, mikä on tässä hetkessä totta. Pysähtyminen kuuntelemaan omaa todellisuutta nostaa kivun esiin. Kivun äärellä oleminen muuttaa ihmistä ilman, että ihmisen tarvitsee itse yrittää muuttaa itseään tai että terapeutin tarvitsi muuttaa häntä jollain konstilla. Voidaan vain luottaa muutosprosessin etenemiseen ilman että sen eteen tarvitsisi tehdä mitään erityistä. (Beisser 1970, 77 / Reunanen 2007, 13.)

Paradoksaalisen muutoksen teorian lisäksi Kurt Lewinin kenttäteoria (field theory) on yksi keskeinen taustateoria hahmoterapeuttisessa ajattelussa. Kenttäteorian mukaan ihmistä ja hänen käytöstään ei voi erottaa hänen ympäristöstään. Lewin esitti kenttäteoriassaan, että ihmiset ja heidän pyrkimyksensä ja voimansa vaikuttavat toisiinsa samalla tavalla kuin kaikki muutkin fyysiset voimat vaikuttavat toisiinsa ollessaan tekemisissä toistensa kanssa. (Hostrup 2010, 84.)

Kenttä antaa kehyksen tai näkökulman tutkia ja selvittää tapahtumien, kokemusten, asioiden, organismien ja järjestelmien merkityksellisten osien keskenään vaikuttavia voimia tietyssä kokonaisuudessa. Keskenään vaikuttavat voimat yhdistyvät vastavuoroiseksi jatkuvaksi kokonaisuudeksi, kentäksi. Tapahtumien, asioiden tai organismien identiteetit ja laadut ovat kentässä samanaikaisesti. Ne voivat olla tiedossa ainoastaan muotoutuneessa kokoonpanossa, joka muodostuu havaitsijan ja havainnon keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Kenttä on suhteiden järjestäytynyt verkko, ja sillä on jatkuvuus ajassa ja paikassa. Kaikki ilmenee kentässä, ja ilmiöt määritellään suhteessa koko kenttään. Kenttä on yhtenäinen kokonaisuus, ja kaikki vaikuttaa kaikkeen. (Yontef 1993, 321–322.)

Hahmoterapeuttisessa kontekstissa ajatellaan kenttäteoriaan nojaten, että ryhmätilanteessa jokaisen yksilön ulkoiset ja sisäiset (psyykkiset ja somaattiset) tapahtumat ovat aina olemassa ryhmässä ja vaikuttavat ryhmään ja muihin ryhmäläisiin, halusi sitä tai ei. Siksi piilossa olevien tapahtumien esiin tuominen ja niistä ääneen puhuminen ei sinänsä tuo mitään uutta ryhmään, mutta mahdollistaa niiden prosessoinnin ja sen seurausten tutkimisen. Samalla oletusten ja tulkintojen määrä vähenee.

Tutustuin hahmoterapiaan ensimmäisen kerran vuonna 2012 osallistuessani vuoden mittaiseen, kerran kuussa kokoontuvaan ryhmään. Löysin menetelmästä puuttuvan palasen koreografi-tutkijana toimimiseen, samoin kuin henkilökohtaisella tasolla toimimiseen ja elämiseen. Ymmärrykseni kehon tuntemusten

havainnoinnin nerokkuudesta avautui. Kaikki on olemassa tässä ja nyt, tässä ruumiskappaleessa: myös tieto siitä, kuinka estän kontaktin syntymistä itseäni (ja toiseen) sivuuttamalla kehon tuntemukset: jännittämällä lihaksiani ei-tietoisesti, pienentämällä hengitystäni eli kehollisten defenssien kautta, erityisesti vuorovaikutustilanteessa. Kehotietoisuutta voi harjoittaa kysymällä esimerkiksi kysymyksiä: Missä kohtaa kehossani tunnen mitään, kipua, jännitystä, rentoutta, mielihyvää? Kuinka hengitän? Millaisia tunteita tunnen ja mitä ne kertovat minulle? Kehon viestit ovat suoria ja nopeita, mutta sen ilmaukset ovat helppoja ohittaa. Kehon tuntemuksista tietoiseksi tuleminen kaikessa yksinkertaisuudessaan sai kontaktin itsen palautumaan. Vasta tämän kautta avoimempi kontakti toiseen oli minulle mahdollinen.

Ruumiillinen tuntu ja itsekokemus kehittyy kehityspsykologisen teorian mukaan varhaislapsuuden ruumiillisessa vuorovaikutuksessa, siinä, kuinka meitä on kosketettu, millaista viestiä meitä hoivanneet kädet ja syli ovat meille välittäneet. Vauva tulkitsee äidin mielialaa intuitiivisesti: onko äiti vastaanottava vai ei, houkuttaako kosketus vuorovaikutukseen vai ei. Myös varhaiset suojautumiskeinot eli defenssit ovat ruumiillisia: vauva voi kääntää päänsä pois ja näin suojata itseään ahdistavalta hetkeltä tai ihmiseltä. Implisiittinen muisti, ruumiillinen muistomaailma, kehittyy, ja me kannamme sitä mukana myös aikuiseksi kasvaneessa ruumiissa. (Dunderfelt 2011, 65–66; Antikainen & Ranta 2008, 15–17.) Harjoitusprosessin aikana harjoitussalissa on mukana näitä ruumiillisia tunteja yhtä monta kuin on osallistujia. Kuinka tämän voisi ottaa huomioon ja tarvitsenko sitä ottaa huomioon? Pohdin näitä kysymyksiä aiemmassa aluvuussa (2.2.2) oman esimerkkikokemukseni pohjalta.

Tutustuin siis hahmoterapiaan taiteellisten osioiden prosessien jälkeen, tai prosessit opastivat minua etsimään tietoa ja ymmärrystä vuorovaikutuksesta. Pääsin vasta kokeiluluontoisissa käytännön sovelluksissa testaamaan hahmoterapian avaamaa ymmärrystä esimerkiksi kontaktista. En siis väitä, että taiteelliset osiot olisi tehty hahmoterapeuttiseen kontekstiin kiinnittyneenä. Tämän vuoksi en myöskään sido tutkimusesitysteni kuvauksia (luvut 3 ja 4) hahmoterapeuttiseen ajatteluun. Vasta kun kuvaan vuorovaikutteisen koreografisen prosessin osatekijöitä luvussa Tulokset, yhdistän tutkimukseni taiteellisten osioiden havainnot ja käytännöllis-teoreettiset viitepisteet toisiinsa.

Yhdistän siis edellä kuvattuja, autenttisen liikkeen muotoa, hahmoterapeuttista lähestymistapaa ja myös seuraavaa, Damasion ajattelua tutkimusesitysteni ja käytännön kokeilujeni praktiikkaan. Luonnostelen niistä vuorovaikutteisen koreografisen prosessin osatekijöitä luvussa 6. Damasion ajatteluun tutustuessani

kiinnostuin kehon neurobiologisesta⁴³ perustasta. Hermoston toimintaan perehtyminen imaisi minut TRE-ohjaajakoulutukseen (Tension & Trauma Releasing Exercises) tutkimusvuosieni aikana. Inspiroivalla tavalla TRE-menetelmään resonoiva Damasion ajattelu olisi houkuttelevaa yhdistää tutkimukseeni, mutta joudun rajaamaan TRE-menetelmän tästä tutkimuksesta sivuun. Menetelmä tuli käyttööni vasta kaikkien käytännön kokeilujen jälkeen. TRE:ssä on kyseessä kehollinen, ”pelkolehaksen” eli lonkankoukistajan tärinästä aktivoituva hermostollinen stressinpurkumenetelmä, josta on ollut suuri apu tutkimukseni kirjoittamisen vaiheessa. TRE:n avulla olen pystynyt purkamaan tutkimuksesta aiheutuvaa ylimääräistä painetta ja ”kuormaa” elimistöistäni. Menetelmää käytetään laaja-alaisesti, esimerkiksi urheiluvalmennuksessa, luonnonmullistuksien aiheuttaman stressitilan purkamisessa tai rintamalta palanneiden sotilaiden kuntoutuksessa. Tulen käyttämään TRE-menetelmää tutkimuksen jälkeisessä taiteellisessa työssä (Post 2016). Uskoakseni se integroituu myöhemmin myös osaksi vuorovaikutteista koreografista prosessia. Seuraavassa alaluvussa kuvaan Damasion ajattelua ja sen yhtymäkohtia tutkimukseeni.

2.2.5. *Damasio*

Neurologi Antonio Damasio on omien kliinisten kokeiden ja neurologisen potilastyöskentelyn avulla avannut uusia näkökulmia järjen ja emootioiden suhteeseen. Aiemmin, laajasti hyväksytyn käsityksen mukaan, emootioiden on ajateltu raken-
tuvan järjestä erillisen hermostollisen järjestelmän varaan. Damasio kuitenkin osoittaa tutkimustensa avulla, että jatkuva kyky kokea tunteita edesauttaa merkittävästi järjen tehokasta käyttöä, ja vastaavasti tunteiden ja emotion *puute* on vahingollista järjen päättelyprosesseille. Tunteet eivät päätä puolestamme, mutta niiden prosessit ovat välttämättömiä rationaalisuudelle (Damasio 2001, 11–12). Damasion mukaan

Järjen hermorakenteen alemmat tasot ovat samat, jotka säätelevät emootioiden (emotion) ja tunteiden (feeling) prosessointia samoin kuin kehon toimintoja, jotka ovat välttämättömiä elion eloon jäämiselle. [...] keho liittyy suoraan toimintojen ketjuun, joka synnyttää järjen, päätöksenteon ja niiden seurauksena sosiaalisen käyttäytymisen ja luovuuden korkeimmat ulottuvuudet. Emootio, tunne ja biologinen säätö osallistuvat kaikki ihmisen järkeen. (Damasio 2001, 13.)

43 Neurobiologia pyrkii ymmärtämään hermoston toimintaa ja niiden taustalla olevia mekanismeja.

Taiteellisten osioiden yhteydessä lainasin auttamistyön kontekstista toimintatapaa, jossa tunteiden, emootioiden, tuntemusten ääreen pysähdyttään, ne ovat merkittäviä viestintuojia, tietoisuuden reunaman ahkeria apulaisia. Olin näkevinäni jonkinlaista yhteneväisyyttä tähän työskennellessäni *Kierto*-prosessissa Kierrätyskeskus Entringin ihmisten kanssa: reunoille hakeutuneet tai ajautuneet ihmiset työskentelemässä reuna-alueella, jättömailla, ja vastaavasti aiemmassa tanssitaiteessani emootioiden ja tunteiden sijainti reuna-alueilla. Siellä ne molemmat tekevät työtään parhaansa mukaan, odottavat hiljaa, miltei mykistyneinä, täynnä informaatiota. Damasio toteaa seuraavasti:

...tunteet ovat ilmaus ihmisen kukoistuksesta tai ihmisen ahdingosta sellaisena kuin ne ilmenevät mielessä ja kehossa. [--] Tunteet voivat paljastaa ja usein paljastavatkin koko eliön elämäntilan. Ne nostavat verhon sanan kirjaimellisessa merkityksessä. [--] Jos jokin ylipäättään paljastaa olemassaolomme samanaikaisen pienuuden ja suuruuden, se on tunteet. (Damasio 2003, 18.)

Damasio ehdottaa sana- ja käsitevalintaa, joka erottaa emootion ja tunteen toisistaan. Damasio tiivistää tämän seuraavasti:

Emootiot esitetään kehon teatterissa. Tunteet esitetään mielen teatterissa. [--] emootiot ja lukuisat niiden taustalla olevat reaktiot ovat osa elämän säätelyn automaattisia ja perustavia mekanismeja. Tunteetkin vaikuttavat elämän säätelyyn, mutta korkeammalla tasolla. Elämän historiassa emootiot ja niihin liittyvät vasteet edeltävät tunteita. Emootiot ja niihin liittyvät ilmiöt ovat tunteiden perusta, mielen tapahtumat joista syntyy mieleemme peruskallio ja joiden luonteen haluamme selvittää. (Damasio 2003, 38.)

Damasion mukaan evoluutio keksi emootiot ensin ja tunteet vasta niiden jälkeen. Hänen mukaansa ”kaikki elävät eliöt vaatimattomasta amebasta aina ihmiseen saavat syntymässään laitteita, jotka on suunniteltu ratkaisemaan elämän perusongelmat *automaattisesti*, ilman asiaan kuuluvaa päättelyä” (mt., 39). Damasio käyttää tästä elämän säädön synnynäisestä, automaattisesta ja hienostuneesta laitteistosta nimitystä homeostaasikoneisto.

Homeostaasikoneisto ulottuu aina aineenvaihdunnan prosesseista, perusreflekseistä, immuunijärjestelmästä, käyttäytymisestä (kipu- ja mielihyväkäyttäytyminen), vieteistä ja motivaatioista (nälkä, jano, uteliaisuus ja tutkimus,

leikki, seksi) aina emootioihin ja tunteisiin saakka. Damasion mukaan nämä eivät perustu juurikaan oppimiseen: oppiminen astuu mukaan elämän edetessä ja kun määrittellään, milloin laitteet otetaan käyttöön. Koko homeostaasikoneiston tarkoitus on suoraan tai epäsuorasti edistää eloon jäämistä eikä vain neutraalia tilaa elämän ja kuoleman puolivälissä, vaan sitä, mitä voimme ajatella hyvinvointina ja terveytenä. (Mt., 43–44.) Tämän biologisperäisen apparaatin, syntymässä lahjaksi saadun, valossa emootiot ja tunteet ovat keskiössä.

Biologisten viettien, kehon tilojen ja emootioiden toiminta on kenties järjestyksen korvaamaton perusta. Järjen hermorakenteen alemmat kerrokset ovat samat kuin ne, jotka säätelevät emootioiden ja tunteiden käsittelyä samoin kuin varsinaisen kehon globaaleja toimintoja siten, että eliö jää eloon. Näillä alemmilla tasoilla on jatkuvat, suorat ja vastavuoroiset yhteydet kehoon, joten keho kuuluu järjen ja luovuuden ylimmät tasot mahdollistamaan toimintojen ketjuun. (Damasio 2001, 191.)

Damasion mukaan keskeiset päätelmät tapahtuvat yksilössä luonnosmaisesti, välittömästi, ja ennen loogista päätelmää mieleen tulee tunne, joka liittyy kehoon (kreikaksi *soma*). Damasiolla somaattinen merkki kattaa sisäelinten ja ei-sisäelinten tuottamat aistimukset. Somaattiset merkit avustavat päättelyä siitä, onko jokin tuleva toiminta suotuisaa tai vaarallista yksilölle: merkit eivät päästä puolestamme. Negatiivinen somaattinen merkki päätelmän rinnalla saa aikaan hälytysvalmiuden, varuillaan olon, ”Vaara!”, kun taas positiivinen merkki kannustaa toimintaan: ”Siitä vaan!”. Somaattinen merkki voi toimia myös nousematta tietoisuuteen, salaa, jolloin se käyttää ”ikään kuin” -piiriä.

Somaattiset merkit perustuvat sekundaaristen emootioiden prosesseihin, jotka syntyvät pääosin lapsuuden ja nuoruuden sosialisointiprosesseissa, vuorovaikutuksessa vanhempiin, opettajiin, vertaisiin ja muihin ympäröiviin ihmisiin, mutta jatkuvat kuitenkin aina kuolemaan saakka. Rangaistus ja palkinto ovat keskeisiä kehittyvissä vuorovaikutussuhteissa. Aluksi suurin osa päättelystä on toiminut rangaistus-palkinto-pohjalta. Aikuisiällä tarve luottaa somaattisiin merkkeihin vähenee. Aikuinen kadottaa välittömän tietoisuuden yhteyden somaattisiin merkkeihin, ja sen tilalle tulee automaatio, ”ikään kuin” -symboleiden taso, joka olosuhteiden ja tilanteen mukaan voi olla haitallista tai edullista yksilölle. (Damasio 2001, 167–168, 173–174.)

Esimerkiksi psykologian kontekstissa tämä ilmiö on nimetty sisäistetyksi vanhemmaksi, joka pääosin tiedostamattamme palkitsee ja rankaisee yhä, vaikka

konkreettinen vanhempi ei enää vaikuttaisi elämässämme. Kehityopsykologian mukaan internalisaation eli sisäistämisen periaate on osin tuntematon tapahtuma. Internalisaatiossa tajunnan syvä peruskerrostuma rakentuu ulkomaailman sisään ottamisen kautta. Lapsen maailmaan virtaavat neljää eri väylää pitkin ulkomaailman virikkeet: ravinnon, hengityksen ja rytmin, aistimusten sekä ihmissuhteiden virtoina. Lapsen psyykinen sisäisyys ja tajunnan syvä pohjakerrostuma muotoutuvat tuon virran aikaansaaman metamorfoosin kautta. (Dunderfelt 2011, 58–60.)

Damasion mukaan suurin osa päivittäisistä päätöksistä näyttäisi tapahtuvan ilman tunteita, mutta hän toteaa, että näin ei kuitenkaan ole. Taustalla vaikuttava näkymätön koneisto, näkymättömät somaattiset merkit ovat käynnistyneet ja ne ohjaavat tiedostamattamme maailmaan suuntautuvia asenteitamme myönteisiksi tai kielteisiksi. (Damasio 2001, 177–178.) Kehoa kasvualustanaan käyttävien emootioiden perusfysiologia on tietoista tai tiedostamatonta kehoon kytkeytyvää viestintää, joka saa aikaan tarkkaavaisuuden keskittymisen.

Damasion ajattelu vaikutti erityisesti *Kierto*-tutkimusesitykseni harjoitusprosessiin sekä kokeiluluonteisiin sovelluksiin. Pohdin, mitä vaadittaisiin sellaiselta ympäristöltä, jossa positiivinen somaattinen merkki ”Siitä vaan” olisi osallistujille mahdollinen. Harjoitusprosessin aikana pyrin tietoisesti pois ”neutraalista tilasta elämän ja kuoleman välissä”. Sen sijaan pyrin luomaan olosuhteet, joissa kunkin osallistujan homeostaasikoneisto pystyisi toimimaan koko kapasiteetiltaan kohti hyvinvointia.

Tutkimukseni hahmottelema vuorovaikutuksellinen taiteellinen prosessi tarkoittaa mahdollisuutta toisten osallistujien kanssa ja avulla päästä kosketuksiin tuon näkymättömän homeostaasikoneiston kanssa. Taiteellinen prosessi voi tarjota väylän pysähtyä tiedostamaan noita ”ikään kuin” automaattisia somaattisia merkkejä. Palaan tähän luvussa Yhteenveto (luku 7).

2.3. Keskeisiä käsitteitä

Kuvaan seuraavaksi käsitteitä, jotka ovat edellä esitettyjen lisäksi keskeisiä tutkimuksessani. Tutkimukseni keskeisimmät käsitteet ovat koreografia ja vuorovaikutus. Kuten tanssinhistorian katsauksessa tuli esiin, varhaisin versio sanasta ”koreografia” esiintyy tanssimanuaalin otsikkona *Orchésographie* (orkesografia), joka tarkoittaa tanssin (orchesis) kirjoittamista (graphie) (Lepecki 2012, 42). Sittemmin koreografia käsitteenä on laajentunut tanssifraaseista ja -kompositioista kohti osallisuuden, tilallisuuden ja todellisuuden tutkimisen kenttää. Koreografiaa terminä käytetään laajalti kuvaamaan niin talouden kuin politiikankin ilmiöitä, taannoin myös iltauutisten meteorologi puhui säävirtausten koreografiasta.

Vasta nyt, kirjoittaessani tätä kirjallista raporttia, ymmärrän, kuinka intensiivisellä tavalla vuorovaikutus tai ennemminkin vuorovaikutuksen, kontaktin jano omassa elämässäni on ollut tutkimukseni prosessin pohjavirtaus. Vuorovaikutukseen liittyvät vaikeudet ja kipu, kaipuu kontaktiin ja yksinäisyyden kokemukset ovat olleet merkittävä tutkimusta eteenpäin ajava voima.

2.3.1. Koreografia, koreografinen prosessi

Tutkija, koreografian professori Kirsi Monni pohtii koreografia-sanankäytön arkipäiväistymistä. Hän tuo esiin ajassamme olevan yhtenäiskulttuurin pirstaloitumisen ja arkisen tapahtumisen fragmentaarisuuden luoman jäsentämisen tarpeen, jossa koreografia toimii metodina ja strategiana, jolla voi esittää, vahvistaa, järjestää ja toisintaa ilmiöitä ja tapahtumia. (Monni 2009.) Koreografia-sanankäytön merkitys on tässä ajassamme monimuotoinen: merkitys koostuu sen käyttöyhteydestä ja kontekstista. Tämän vuoksi koen tärkeäksi koreografisten prosessien yhteydessä pyrkiä aiempaa selkeämpään artikulointiin siinä, mihin koreografi asennoi itsensä. Kiinnitän tässä tutkimuksessa koreografian käsitteenä Jo Butterworthin hahmottelemaan mallinnukseen (Butterworth 2009, 186–189). Esittelin Butterworthin mallinnoksen tanssinhistoriaan liittyvässä aluvuorossa 1.4.

Taiteellisen tutkimuksen professori Leena Rouhiainen on tutkinut omassa meneillään olevassa tutkimusprojektissaan tanssijan työn ja kehopsykoterapian välistä yhteyttä nykytanssijan esiintyjyyden tukemisessa (Rouhiainen 2012, 137–155). Vuorovaikutukseen, avoimeen keskusteluun ja tehtäväperusteisuuteen pohjautuvat työskentelytavat nostavat vääjäämättä esiin aiemmat, kunkin yksilön sisäistämät tavat olla vuorovaikutuksessa: minkä verran uskallan tuoda esiin esimerkiksi sisäisen tietoisuuden tason⁴⁴ tuntemuksia, kuinka reagoin toiseen ihmiseen tai mitkä ovat keinojani kohdata tai olla kohtaamatta ristiriitaitilanteita.

Tutkimukseni taiteellisissa osioissa havaitsin käyttäväni tarpeen mukaan kaikkia viittä eri koreografista mallia, en mitään niistä puhtaana. Tutkimukseni on kuitenkin painottunut dance-devising-prosesseihin (mallit 3–5), joihin myös taiteelliset osiot olivat suuntautuneet. Omassa taiteellijuudessa, niin tanssijana kuin koreografina, olen aloittanut ensimmäisestä mallista, tanssijana instrumenttina tai koreografina asiantuntijana olosta, ja siirtynyt hitaasti kohti prosessorientoituneita malleja.

44 Nojaan tietoisuuden tasojen luokituksessa hahmoterapiassa käytettyyn jaotteluun: 1) ulkoinen tietoisuus – aistit (näkö, kuulo, haju, maku, tunto), 2) keskimääräinen tietoisuus – ajattelu, suunnittelu, kuvittelu, analysointi, muistaminen ja 3) sisäinen tietoisuus – kehoistimukset, tunto, tuntoaistimus, emootiot, tunteet, affektit (mm. James, Starak & Tony 2003, 13–24).

Tässä tutkimuksessa koreografia käsitteenä kiinnittyy Butterworthin mallinnoksen lisäksi siis prosessiin. Ymmärrän prosessin sisältävän *tavoitteen saavuttamisen tavat*. Tässä tutkimuksessa koreografiaa voidaan pitää tavoitteena, kuitenkin siten, että päämäärä ei pyhitä keinoja. Kuluva aika ja muutokset sen sisällä, esimerkiksi osallistujan tietoisuudessa tapahtuvat muutokset, ovat olennainen osa koreografista prosessia, koreografiaa. Aivan kuten autenttisen liikkeen muodon kautta tapahtuu virittäytymistä ”sille mitä on ja miten se on”, sama tapahtuu vuorovaikutteisen koreografian prosessissa.

Tutkimukseni alkusysäys oli koreografisen praktiikkani uudelleen muotoaminen, sellaisen koreografisen kohtaamisen ja prosessin luominen, joka vastaisi ymmärrystäni siitä, mitä kaikkea ihmisenä oleminen on. Olen onnistunut siinä ainakin osittain.⁴⁵ Koreografiaa tässä tutkimuksessa ovat luonnollisesti olleet tutkimusesitykset. Voin ajatella myös *Vertaislaboratorion* (katso alaluku 5.2) olleen koreografiaa, reunoilla sijaitsevien, hylättyjen, unohdettujen ja piileskelevien jälkien koreografiaa, kehtaamisen koreografiaa. *Vertaislaboratoriossa* tanssitaiteilijat kokoontuivat yhteen tarkastelemaan reunamiaa, joissa oli jotain vielä hahmotonta, joka samalla ilmaisi ja tunnisti itsensä kuullessaan kutsun. *Vertaislaboratoriossa* ja tutkimusesityksissä koreografia koostui siitä kaikesta, miten eletty elämä ja maailma ilmensi itsensä kehollisesti vastavuoroisessa suhteessa.

Jos tarkastelen koko tutkimusprosessia helikopterinäkymästä, voin nähdä myös tämän kirjallisen osion olevan koreografiaa ja toteuttavan vuorovaikutteista koreografiaa. Avaan tällä kirjoituksellani ajatteluni ja kokemuksiani, kurotan niillä kohti vastavuoroisuutta, kohti vuorovaikutusta. Uskallan avautua, teen valinnan avautumisen suuntaan. Läpi koko kirjoittamisen prosessin olen kamppaillut sen kanssa, pitäisikö sittenkin vetäytyä, sulkeutua. Näyttää kuitenkin siltä, että prosessi, hyvinkin omalakisesti, on kuljettanut minua kohti ei-minua, ja se vaikuttaa siihen, että en ole enää kovin huolissani lopputuloksesta, aivan vastaavasti kuin taiteellisissa osioissa. Kirjoittamiseen liittyvä vuorovaikutuksen sykli on huomattavasti hitaampi kuin työryhmissä tapahtuva. Olen ollut kirjoituksellani vuorovaikutuksessa tähän mennessä lähinnä ohjaajieni kanssa, ja vasta väitöstutkimuksen julkaisun jälkeen kirjallinen osio on vuorovaikutuksen kentässä laajemmin. Vasta sen jälkeen voin alkaa odottaa vastavuoroisuutta, joka liittyy kirjalliseen osiooni.

45 Huomaan edelleen jotain ahtautta koreografisessa ajattelussani ja katson kaiholla Teatterikorkeakoulun tanssin ja koreografian opinto-ohjelmaa: halu oppia lisää on loputon.

2.3.2. *Vuorovaikutus, kontakti*

Kun puhun tutkimuksessani vuorovaikutuksesta, rajaan vuorovaikutuksen ja kontaktin käsitteet hahmoterapeuttiseen ajatteluun, joka on läheisessä kytköksissä Martin Buberin filosofiaan. Buberin minä–sinä-suhteessa molemmat osapuolet nähdään subjekteina kohtaamisessa, jossa minä kutsuu sinän dialogiin sellaisena kuin hän on (Buber 1995/1923).

Käytän vuorovaikutusta ja kontaktia osittain päällekkäisinä käsitteinä. Molemmat voivat olla itsen sisällä tapahtuvia tai suhteessa toiseen. Voin olla kontaktissa esimerkiksi omiin kehon tuntemuksiini tai voin olla kontaktissa toiseen henkilöön tai ympäristööni. Vuorovaikutus ymmärretään yleisesti suhteessa ympäristöön. Voin olla myös vuorovaikutuksessa tuntemusteni kanssa – aistin kirjoittamiseen liittyvän päätetyöskentelyn aiheuttamat keholliset kivistykset hartioissani ja lantiossani, päätän käydä kävelyllä lähipuistossa ja kun palaan, kivistykset ovat helpottaneet. Aistimus ja teko käyvät vuoropuhelua.

Kontakti on yksi hahmoterapian neljästä kulmakivestä. Muut kulmakivet ovat tiedostaminen (awareness), tässä-ja-nyt -oleminen ja vastuu. Hahmoterapeuttisessa ajattelussa kontakti on jatkuva, liikkeessä oleva prosessi, johon kuuluu lähestyminen ja vetäytyminen. Pyrkimys päästä kontaktiin ympäristön kanssa on kaikkien eliöiden toiminnan perusta. (Ginger 2007; Rosner 1987.)

Hahmoterapiassa yksilö nähdään aina osana ympäristöä tai kenttää, josta yksilö on eriytynyt, muttei erottamaton. Ihminen on kontaktissa ympäristöönsä. Kontakti ja siitä vetäytyminen määrittelevät ihmisen olemassaoloa. Yksi osa kontaktia ja siitä vetäytymistä on suhde toisiin ihmisiin. Ongelmat syntyvät kykenemättömyydestä olla kontaktissa ja siitä, että yksilö ei löydä tasapainoa kontaktissa olemisen ja vetäytymisen välillä. (Fadiman & Frager 1976, 176.)

Kontakti tapahtuu kahden erillisen yksilön, yksilön ja toisen organismin tai yksilön ja asian rajapinnassa (contact boundary). Kontakti voi tapahtua myös intuitiivisella, henkisellä tai hengellisellä tasolla. Kyse on koko ajan elävästä ja muutoksessa olevasta tapahtumasta omien rajojemme pinnassa. Näin luomme suhteen ympäristöön. (Mann 2010, 34.)

Kontaktirajapinta on kohta, jossa koemme minän suhteessa ei-minään, ja tämän kontaktin kautta molemmat ovat selkeämmin koettavissa (Polster & Polster 1973, 102). Suhteemme ympäristöön määrittää sen, kuinka muun muassa käyttäydymme, ajattelemme, toimimme ja tunnemme. Samalla meillä on kuitenkin täysi vapaus luoda omaa olemassaoloamme ympäristön sosiaalisista vaikutuksista huolimatta. Sekä synnynnäiset tekijät että meitä ympäröivä yhteisö ja muu maailma vaikuttavat siihen, millaiseksi kehitymme ja olemme kehitty-

mässä. Suhde meitä ympäröivään yhteisöön luodaan olemalla kontaktissa toisiin ihmisiin. Organismi ja ympäristö ovat keskinäisessä riippuvuussuhteessa. Tätä keskinäistä riippuvuussuhdetta kutsutaan kontaktiksi. (Hostrup 2010, 134.) Eksistentiaalisessa mielessä minä siis luon itseni, olemassaoloni ja elämäni olemalla kontaktissa, suhteessa maailmaan.

Kontakti vaatii sekä erillisyyttä että liikettä, ja se sisältää kolme vaihetta: virittäytymisen, kontaktissa olemisen ja vetäytymisen. Kahden ihmisen välinen kontakti tarkoittaa vähintään kahden yksilön kohtaamista. Se sisältää esimerkiksi tunteiden, sanojen, ajatusten tai toiminnan vaihtoa ja tuottaa merkityksiä, joita osapuolet voivat havaita ja tulkita ja joihin he voivat vastata. (Hostrup 2010, 134.)

Vuorovaikutuksen ja kontaktin syntyminen ajatellaan prosessinomaisena tapahtumana, kontaktisyklistä, joka alkaa aistimuksesta (sensation), joka siirtyy tiedostamisen (awareness) piiriin. Tämän jälkeen henkilö alkaa mobilisoida (mobilisation) itseään kohti toimintaa (action). Kontakti ja vuorovaikutuksen hetki (final contact) syntyy, jolloin kontaktin alkujuurena ollut tarve tyydyttyä ja organismi on valmis vetäytymiseen (withdrawal) kontaktista. (Ginger 2007, 29–33.)

Hahmoterapiassa ajatellaan, että kontaktissa gestalt (hahmo) tulee kokonaiseksi, ja vetäytymisen vaiheen kautta ihminen on valmis seuraavaan gestaltiin. Kun yksilön kontakti omiin tarpeisiinsa, ympäristöönsä tai toiseen ihmiseen epäonnistuu, tarpeiden täyttymättä jääminen aiheuttaa vastustusta. Tämä vastustus aiheuttaa epätäydellisen gestaltin, eli gestaltin muodostuminen keskeytyy. Tätä vastustusta kuvataan kontaktin välttämisenä. (Rosner 1987, 52.)

Kontaktin välttäminen on voinut jossain vaiheessa elämää olla tärkeää ja tervettä, haastavissa olosuhteissa kasvaneelle lapselle jopa hengen pelastavaa. Tarvitsemme välttelyä suojellaksemme omaa haavoittumistamme. Jos kontaktin välttely pitkittyy, se juurtuu ja asettuu keholliseen olemassaoloomme, ilman että olemme tästä tietoisia. Tiedostamattomina defenssimekanismeista tulee vuorovaikutuksessa oppimisen este. Hahmoterapiassa kontaktihäiriöistä pyritään tulemaan tietoiseksi tässä-ja-nyt tapahtuvassa vuorovaikutuksessa, jolloin mekanismeihin avautuu ovi ja sen tarkoituksenmukaisuutta voi alkaa pohtimaan ja tarvittaessa muuttamaan.

Hahmoterapia kuvaa yleensä viisi tapaa vastustaa ja välttää kontaktia. Näitä kontaktihäiriöitä ovat introjektio, projektio, konfluenssi, retrofektio ja deflektio. Introjektio on arvojen, asenteiden, ajatusten, toiminnan tai toisen ihmisen ominaisuuksien tiedostamatonta omaksumista yksilön omaan rakenteeseen. Se on asioiden nielemistä kokonaisena niitä pureskelematta. Projektio on introjektion vastakohta, jossa itselle kuuluvat ominaisuudet, ajatukset tai tunteet sijoitetaan

pois itsestä, toiseen ihmiseen, ympäristöön tai asiaan oman vastuun välttämiseksi. Konfluenssia kuvataan kahden joen muuttumisena yhdeksi. Tällöin ihminen ei havaitse omia rajoja suhteessa ympäristöön tai toiseen ihmiseen: hän mukautuu ja välttää kohtaamista ja mahdollisia ristiriitoja. Se on kahden erillisen ihmisen välisten olennaisten erojen ja rajojen kadottamista. Retroflektiossa ihminen kääntää itseään vastaan alkujaan ulospäin suuntautuvan impulssin, tunteen tai toiminnan, toisin sanoen ihminen vangitsee spontaanin ulostulevan energian sisälleen. Deflektiossa ihminen torjuu itseensä kohdistuvan informaation, kieltää sen olemassaolon tai esimerkiksi vaihtaa kokonaan puheenaihetta. (Fadiman & Frager 1976; Ginger 2007; Hostrup 2010.)

Stigzelius pohtii näyttelijäntyötä ja siinä tapahtuvaa kontaktia seuraavasti: kontakti ei ole velvollisuus, vaan kontakti voi olla sellainen kuin henkilö itse haluaa ja kullakin hetkellä tarvitsee. Tämä on mielestäni tärkeä huomio. Se sisältää sallimista ja toisen kunnioittamista. Stigzelius tuo myös esiin kontaktin pelotavuuden: on pelkoa herättävää koskettaa toista syvälle ja antaa toisen koskettaa itseä syvälle. Samoin pelko kontaktin menettämisestä voi estää kontaktin syntymisen. Kohtaaminen ja kontaktiin suostuminen on eksistentiaalinen valinta, se voi johtaa muuttumiseen ja muutokseen, eikä lopputulos ole ennustettavissa. (Stigzelius 2010, 54.) Vastaavalla tavalla kuin Damasio tuo esiin merivuokon avautumisen ja siitä seuraavan täyttymyksen (katso alaluku 6.5), sama koskee ihmisten välistä kontaktia. Tunnen itseni sitä ravittumaksi, mitä suurempaan ja syvempään kontaktiin uskaltaudun.

2.3.3. Suhteeni soveltavaan taiteeseen

Taiteellinen työskentelyni tulee lähelle käsitteitä yhteisötaide, soveltava taide, osallistava taide ja dialoginen taide. Työtapani on ollut sosiaalisesti ja yhteisöllisesti virittyntä jo ensimmäisestä *Eläköön eläkeläiset* -koreografiasta saakka (1999). Sidos kesätyöpaikkani yhteisöön, vanhainkotiin (nykyisin hoivakoti), jossa työnkuvani oli perushoitajan, oli ohut. Tein hoitotyön rinnalla havaintoja vanhusien liikkeistä ja olemuksesta ja työpäivän jälkeen halusin viedä kehooni heidän asentojaan ja liikkumistaan. Näiden havaintojen pohjalta valmistin ensimmäisen kokoillan teokseni; yhteisölliseksi tekotapaa ei siis voinut kutsua. Vaikka myöhemmin työskentelin huomattavasti tiiviimmin eri yhteisöissä, taiteilija-identiteetistä käsin, esimerkiksi läänintaiteilija-aikana koulujen kanssa, en kuitenkaan ole kokenut itseäni yhteisötanssitaiteilijaksi tai soveltavan taiteen tekijäksi, vaan ammatti-identiteettini on ollut koreografi-tanssija.

Siinä suomalaisessa tanssitaiteessa, jota tehdään muualla kuin tanssin ammattilaisten keskuudessa, ovat olleet käytössä muun muassa käsitteet yhteisötaide, soveltava taide, taide erilaisissa ympäristöissä, osallistava taide ja sosiaalinen koreografia. Sosiaalinen koreografia -käsite on alun perin dramaturgi Steve Valkin ja koreografi Michael Klienin käyttämä termi. Sosiaalisen koreografian käytänteissä voidaan luoda ja tutkia taiteen, sosiaalisen todellisuuden ja luovuuden välisiä yhteyksiä. Sosiaalinen koreografia voi sisältää julkisten paikkojen luomista, yhteiskunnallisten rakenteiden elävöittämistä ja avointen tapahtumien organisoimista. Tapahtumissa liike voidaan käsittää kaikkia yhdistävänä ja kaikkiin osallistujiin vaikuttavana ilmiönä. (Klien & Valk 2008.) Käyn omissa alaluissa läpi tarkemmin yhteisötaiteen, soveltavan ja osallistavan taiteen käsitteet.

Termien käyttö on vaihtelevaa. Osittain niiden välille halutaan osoittaa selkeät merkityserot, ja osittain niitä käytetään toistensa synonyymeinä. Aivan samoin kuin kuvataiteen puolella (Kantonen 2005, 51), selkeimmin joukosta erottautuu termi yhteisötaide, joka tulee englanninkielisestä käsitteestä *community art*⁴⁶. Kansainvälisessä keskustelussa näkee *community art* -käsitteen rinnalla käytettävän merkityseroja korostavia termejä: *new genre public art*, *socially engaged art*, *public engaged art*, *littoral art*, *activist art*, *dialogical art*, *conversational art* ja *politicized art*.

Lea Kantonen on käsitellyt ansiokkaasti yhteisötaiteen keskeisiä ilmiöitä ja kysymyksiä väitöstutkimuksessaan *Telttä. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa* (2005). Kantonen rajaa yhteisötaiteeseen kuuluvaksi sellaiset tekemisen tavat, joissa poliittiset päämäärät ovat tunnistettuja ja yleisö on osallinen taiteen tekemiseen ja vastaanottamiseen, siten että eri osapuolet käyvät dialogia osapuolille tärkeistä aiheista taiteen välityksellä. Hän nostaa esiin taiteen tekemisen asenteen, jossa eettisyys ja yhteistyö on korostunutta ja jossa suhtaudutaan kriittisesti taiteilijan suvereeniin asemaan. (Kantonen 2005, 50–51.) Brittiläisen taidehistorioitsijan ja taidekriitikon Claire Bishopin (2012) mukaan osallistava taide on syntynyt vastakohtana taiteelle, jossa katsojat ovat passiivisia vastaanottajia eli taiteen kuluttajia. Bishop on myös kritisoinut osallistavaa taidetta useissa eri kirjoituksissaan. Palaan kritiikkiin tämän luvun loppupuolella.

46 Community art -käsite on saanut osakseen kritiikkiä sen 1970-luvun poliittisesti vasemmistolaisen painolastin takia.

Tuottaja Kaisa Kukkonen (2015) tuo Metropolia Ammattikorkeakoululle teke-
mässä lopputyössään⁴⁷ esiin hankaluudet määritellä osallistavaa taidetta, sillä se
esittäytyy hyvin monimuotoisena ja näyttää hylkivän lokeroimista. Kyseisessä
lopputyössä, joka tehtiin laajana sähköisenä kyselytutkimuksena ja jossa tarkem-
man analysoinnin kohteena olivat muun muassa Pia Lindyn *Duettoja välittämi-
sestä* (2014), Uuden tanssin keskus Zodiakin tuottama *Minun nimeni on* -projekti
(2012–2015) sekä Kaisa Salmen *Fellmanin pelto* (2013), taiteilijat saivat määritellä
itse projektinsa ja tilastollinen jakautuma oli seuraava: yhteisötaide 32 %, sen
jälkeen osallistava taide 24 %, dialoginen taide ja muu kummassakin 14 %, social
practice ja soveltava taide 5 % ja collaborative art 3 %. Muita määrittelyä olivat
site specific collaborative and participatory art, nykytaidelähtöinen nuorisotyö,
tanssitaide, performance art festival, joiden määrä oli 14 % koko vastausmää-
rystä (Kukkonen 2015, 46).

Useita vuosia osallistavia teoksia tehnyt tanssitaiteilija Pia Lindy mainitsee
hankaliksi käsitteiden käytön, erityisesti soveltavan taiteen termin. Taiteesta ei
Lindyn mielestä tule soveltavaa, vaan hän ”kokee tekevänsä tanssitaideetta erilai-
sissa ympäristöissä erilaisten ihmisten kanssa”. Lindyn mukaan myös yhteisö-
tanssitaiteen käsitteen käyttö on ongelmallista niissä tapauksissa, joissa koreo-
grafi on itse valinnut osallistujansa. (Kukkonen 2015, 27, 50–51).

Taustoitin seuraavissa kappaleissa pääpiirteittäin osallistavaa tekemisen
tapaa tuodakseni esiin, missä sillä on yhtymäkohtia tutkimukseeni, ja selven-
tääkseni, missä kohtaa se eroaa.

2.3.4. *Yhteisötaide*

Monumenttitaiteen vastakohdaksi syntyneen yhteisötaiteen juuret ulottuvat
1960-luvulle, happeningeihin, performansseihin sekä paikkasidonnaiseen taitee-
seen (Sederholm 2000, 113). Historiallisena edeltäjänä mainitaan usein, ei tosin
ristiriidattomasti, vielä varhaisempia toimijoita, 1900-luvun avantgardetaiteen
edustajat, surrealistit ja dadaistit, jotka pyrkivät poliittisuuteen ja ihanteelliseen
yhteiskuntaan. Myös paikkasidonnainen taide (site-specific art), ympäristö- ja
performanssitaide, siinä määrin kuin ne pyrkivät ulos gallerioista, ovat yhtymä-
kohtia yhteisötaiteeseen (Kanttonen 2005, 54–55; Koskeniemi 2007)

47 ”...opinnäytetyö on tapaustutkimuksena tehty esiselvitys, jonka tavoitteena on selvittää mitä tuo-
tannollisia haasteita osallistaviin taideprojekteihin liittyy Suomessa, minkälaisia tuotannollisia
prosesseja projekteissa on, sekä miten tuottajan, taiteilijan ja osallistujien roolit jakautuvat. Työn
tilaaja on Mediakulttuuriyhdistys m-cult. Yhdistys on mukana laajassa EU-hankkeessa COLLAB
Arts Partnership Programme (CAPP), joka haluaa parantaa yhteisöllisen ja osallistavan taiteen
tuotantorakenteita ja ammattikäytäntöjä.” (Kukkonen 2015, tiivistelmä.)

Yhteisötanssi (community dance) on prosessorientoitunut, tanssimisen kokemuksellisuuteen nojautuva tekemisen tapa, ja se perustuu ideologiaan, jossa kuka tahansa voi tanssia riippumatta iästä, sosioekonomisesta asemasta, sukupuolesta, rodusta, sukupuolisesta suuntautumisesta tai luokasta. Yhteisötanssin kuvataan luovan uuden oppimisen paikkoja ja voimaantumisen mahdollisuuksia, joissa ihmisissä ja yhteisöissä käynnistyy myönteisinä pidettyjä muutosprosesseja. (Mm. Amans 2008; Houston 2005; Väättäinen 2009; Yhteisötanssi ry.)

Yhteisötanssin varhaiset juuret ulottuvat aina 1800–1900-luvulle, yhteisöllisyyden tunteen katoamiseen teollistumisen myötä sekä toisen maailmansodan jälkeiseen perhe- ja paikallisyhteisöjen purkautumiseen jälleenrakentamisen yhteydessä (Heimonen 2005, 103). Varsinaisen yhteisötanssin synnyn voi paikallistaa 1970-luvun Isoon-Britanniaan, jossa Saksasta muuttanut unkarilais-syntynen tanssipedagogi ja liikkeen tutkija Rudolf Laban (1879–1958) oli aiemmin käyttänyt yhdessä tanssimista yhteisöllisyyden edistämiseen. 1970-luvulla noussut taiteen elitismin vastustus myötävaikutti ajatukseen, että jokainen osaa tanssia ja jokaisen oma tapa liikkua oli arvokasta: se ei olisi vain joidenkin etuoikeus. Taide ja tanssi haluttiin vapauttaa takaisin kansalle. (McLorg 2006.)

Nykytanssi rantautui Isoon-Britanniaan Yhdysvalloista 1960-luvulla, ja se vaikutti yhteisötanssin kehittymiseen osaltaan. Ensimmäisen nykytanssiin keskittyvän koulun, *The London School of Contemporary Dancen*, filosofiaan kuului olennaisesti yleisötyö (educational work), eli tanssin opiskelijoiden yhtenä oppiaineena oli työskentely erilaisten ryhmien kanssa. Yleisötyöstä tuli osa tanssitaiteilijoiden työnkuvaa, ja lopulta siitä tuli vaatimus julkisen tuen saamiselle. Yhteisötanssista tuli tunnustettu tanssitaiteen muoto, yhteisötanssia harjoittavien tanssitaiteilijoiden määrä kasvoi ja yhteisötanssin ammatillinen koulutus perustettiin Laban Centressä Lontoossa 1981. Nykyisin yhteisötanssin harjoittajia on eri puolilla maailmaa, mutta työ tapahtuu pääosin organisaatioiden ulkopuolella, lukuun ottamatta Ison-Britannian järjestäytyneitä yhteisötanssin kenttää. (McLorg 2006; Heimonen & Kaiku 2007; Silby 2011; Thomson 2010.)

Suomessa yhteisötanssi on verraten nuorta, sillä Suomeen yhteisötanssi alkoi rantautua näkyvämmiin 1990-luvulla. Toki jo aiemmin yksittäiset tanssitaiteilijat olivat tehneet yhteisötanssiin verrattavaa työtä. Teatterikorkeakoulu järjesti yhteisötanssikoulutuksen 1998 tanssitaiteilija Kirsi Heimosen johdolla. Koulutuksen jälkeen yhteisötanssi järjestäytyi yhdistykseksi, Yhteisö tanssii ry:ksi, jonka tavoitteena on ollut muun muassa laajentaa tietoutta yhteisötanssista (Yhteisö tanssii ry).

Prosessiorientoitunutta ja työryhmälähtöistä tanssitaidetta, johon myös yhteisötanssi kuuluu, on viime vuosina nimetty yhä laajenevalla käsitteiden kirjolla. Käyn seuraavaksi läpi käytössäni olleita käsitteitä ja niiden valikoitumiseen vaikuttaneita seikkoja siltä osin kuin ne ovat jäljitettävissä.

2.3.5. Soveltava ja osallistava taide

Soveltava taide (applied art) -käsite jäi käyttöni valtakunnallisen Tanssin aluekeskusverkoston syntyminen yhteydessä. Tanssin aluekeskusverkosto syntyi opetus- ja kulttuuriministeriön toimesta vuonna 2004, ja soveltavaan tanssitaidetoimintaan sitoutuminen oli yksi rahoituksen piiriin pääsemisen kriteeri. Aluekeskusverkostossa soveltava taide -käsitettä käytetään kattoterminä, ja sillä tarkoitetaan kaikkea tanssitaidetoimintaa, jossa osallisina on tanssin ammattilaisten lisäksi ihmisiä, joilla ei ole tanssitaustaa.

Opetus- ja kulttuuriministeriö käynnisti vuonna 2008 osana Terveysten edistämisen politiikkaohjelmaa poikkihallinnollisen kulttuurin hyvinvointivaikutusten toimintaohjelman, jonka pohjalta syntyi *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia – ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014* (Liikanen 2010), joka määrittelee tavoitteensa seuraavasti:

Toimintaohjelmaehdotuksen tavoitteena on hyvinvoinnin ja terveyden edistäminen kulttuurin ja taiteen keinoin sekä osallisuuden lisääminen yksilön, yhteisön ja yhteiskunnan tasoilla. Ohjelman kolme painopistealuetta ovat: 1) kulttuuri osallisuuden, yhteisöllisyyden, arjen toimintojen ja ympäristöjen edistäjänä, 2) taide ja kulttuuri osana sosiaali- ja terveydenhuoltoa ja 3) työhyvinvoinnin tukeminen taiteen ja kulttuurin keinoin.

VTT Hanna-Liisa Liikasen toteuttamassa toimenpideohjelmassa taiteen tekemiseen viittaavina avainsanoina mainitaan *soveltava taide* ja *taidelähtöiset menetelmät*. Yhteisötanssin käsite tulee esille selvityksen sisällä, alakäsitteenä. Olin jäsenenä valtion tanssitaidetoimikunnassa kyseisen toimenpideohjelman varhaisessa valmisteluvaiheessa ja olin osallisena kokouksissa, joissa myös käsitteitä sivuttiin. Osa kokouksen keskusteluihin osallistuneista, erityisesti yhteisötanssin edustajat, kokivat soveltavan taiteen käsitteen välineellistäväksi ja toivat puheenvuoroissaan esille taiteen itseisarvon, joka soveltava-käsitettä käytettäessä joutuu uhatuksi.

Pekka Korhosen (2011) mukaan 1990-luvun puolivälissä englannin kielestä suomeen teatterin puolelle alkoi virrata käsitteitä⁴⁸ ja muut taidemuodot alkoivat omaksua omiaan⁴⁹, jotka parhaiten kuvaisivat prosessorientoitunutta työtapa. Käsitteille pyrittiin löytämään suomenkielinen vastine, mutta vakiintuneita käytäntöjä ei ole jostain syystä edelleenkään muodostunut. Korhosen mukaan taiteen rahoittajien taholla soveltava taide näyttää vakiintuneen yleiskäsitteeksi, joka osittain pitää paikkaansa. Pirjo Roponen-Lunnas tuo taas artikkelissaan (2013) esiin, että yhteisötaiteen käsite korvautuu yhä enemmän osallistavan taiteen käsitteellä.

Suomen kulttuurirahaston mittava Myrsky-hanke (2008–2011), jonka tavoitteena oli nuorten hyvinvoinnin lisääminen taiteen keinoin, ei sitoutunut mihinkään olemassa olevaan käsitteeseen. Hanke rahoitti eri taiteen alojen prosesseja, joissa keskeisinä piirteinä painottui nuorten oma, vahva osallisuus prosessin aikana, taiteen ammattilaisen ohjauksessa. YDIN-hanke sisälsi hyvin monimuotoista toimintaa, muutaman hengen työryhmistä massiivisiin tapahtumiin. Olin mukana hankkeessa vuosina 2008–2009, jolloin Kainuun maakunnissa toteutettiin kaikkiin Kainuun alueen yläkouluihin ulottuva YDIN, Suomen Kulttuurirahaston Myrsky-hankkeen osahanke, joka samalla oli koko Myrskyn pilottihanke. Hankkeessa puhuttiin paljon osallisuudesta, ja osallistava taide tuli käsitteenä esille monissa eri yhteyksissä, mediassa, käytännön työssä ja tutkimuksessa. (Siivonen, Kotilainen & Suoninen 2011.) Osallistavasta taiteesta puhuminen oli kyseisen hankkeen kohdalla mielestäni osuvaa, ja se loi ymmärrystä hankkeen sisällöllisestä ja menetelmällisestä puolesta.

YDIN-hankkeen aikana huomasin korvaavani yhä useammin sanan soveltava sanalla osallistava. Kuitenkin käydessäni Kajaanin kaupungin tai opetus- ja kulttuuriministeriön kanssa vuosittaisia rahoitusneuvotteluja Routa-ryhmän avustuksesta käytin käsitettä soveltava taide. Osallistava taide on käsitteenä paljon vapauksia antava: se ei määrittele, missä määrin osallistuja on prosessiin osallistunut, onko kyseessä osallistuminen koko prosessiin vai osaan siitä, koskeeko osallisuus yleisösuhdetta, mikä on osallistumisen motiivi tai kuinka paljon ihmisiä osallistuu ja mistä he tulevat. Viimeisimpinä vuosina olen huomannut käyttäväni *osallistuvan* taiteen käsitettä osallistavan sijaan, ettei ylhäältä alaspäin ”nyt

48 Applied art, participatory theatre, social theatre, theatre in prison, museum theatre, theatre for development, interventionist theatre, theatre of oppressed, forum-theatre, playback theatre, theatre/drama in education (TIE/DIE), educational theatre/drama, theatre in health education, pre-text based process drama.

49 Sosiaalinen koreografia, sosiaalinen taide, voimauttava valokuva, omakuvalliset menetelmät, yhteisömusiikki, hoivalaulu, luova kirjoittaminen.

minä osallistan sinut” -kaiku olisi toimintaa määrittävänä tekijänä. Tutkimukseni yhteydessä olen käyttänyt enimmäkseen käsitettä vuorovaikutteinen koreografia.

Otin yhteyttä taiteen kehitysyhteistyön läänintaiteilijaan Anna Jussilaiseen saadakseni selvennystä muun muassa yhteisötanssin, soveltavan, osallistavan ja dialogisen taiteen terminologiaan. Jussilainen on syventynyt yhteisötanssiin Englannissa (MA), ja hän on työskennellyt tanssi- ja esitystaiteilijana erityisesti yhteisöllisen ja osallistavan taiteen parissa. Jussilaisen mukaan yhteisötanssin käsite on ollut kiivaankin keskustelun kohteena Englannissa jo kauan, ja huhtikuussa 2015, sattumalta samana päivänä, jolloin keskustelimme Skype-yhteyden välityksellä, *Foundation for Community dance* nimettiin uudelleen *People Dancing* -nimikkeellä (Jussilainen 2015).

Keskeisenä haasteena yhteisötanssissa on ollut tutkimuksen vähäisyys, johon myös tanssintutkija, *People Dancing* -yhteisön puheenjohtaja Sarah Houston viittaa nostaessaan kriittiseen keskusteluun romanttisen taidekäsitteen myytin ja perinnön. Houston peräänkuuluttaa muutosprosessien monimutkaisuuden ja -tahoisuuden laajempaa ymmärrystä, ei vain ”tanssi voimauttaa” -mantran toistoa. (Houston 2005.)

Itselleni yhteisö-termin käyttö on ollut vaikeaa. Ymmärsin *Kierto*-prosessin aikana selkeästi, miksi. Kierrätyskeskus Entringin voi ulkoapäin mieltää yhteisöksi, työyhteisöksi ja myös jollakin tavalla kierrätystä arvokkaana asiana pitävien ihmisten yhteisöksi. Kuitenkin työskennellessäni entrinkiläisten kanssa ymmärsin, että yhteisö-käsite on toimiva vain ulkopuolelta katsottuna. Sisältä päin koettuna ja katsottuna Entrinki ei näyttäytynyt yhteisönä: *Kierto*-prosessiin osallistajat olivat kuka mistäkin lähtökohdista mukana Entringin toiminnassa, samoin kuin he olivat myös Kierrossa. Osallistajat näyttäytyivät minulle yksilöinä, eivät yhteisön edustajina. Minulle yhteisö-käsite kirkastui niputtavaksi ja ulkoapäin hallinnoivaksi käsitteeksi.

Kuten tämän luvun alkupuolella viittasin, Bishop on kritisoinut osallistavan ja kollaboraation perustuvan taiteen prosessi- ja yhteistyökeskeisyyttä ja sen pinnallista ”seurallisuutta”, ja hän vaaliikin taiteen pitämistä itseisarvoisena, että taide kykenisi yhteiskunnalliseen tehtäväänsä, kyseenalaistamaan arvoja, moraalialia ja käytettyä kieltä. En mene tässä syvälle Bishopin ajatteluun, sivuan vain sitä, sillä hänen kirjoituksissaan painottuu katsojan rooli, joka taas tutkimuksessani ei ole keskiössä (katso esim. Bishop 2005). Bishopin mukaan taiteen laajentuminen sosiaalityöhön ja politiikkaan merkitsee ongelmia itse taiteelle: vaarana on, että taide jättäytyy sosiaalityön reunoille eikä teoksia enää katsota taiteen näkökulmasta (Bishop 2012, 18–23). Yhteisötaiteen tekijän pyrkimys ulkoistaa

taiteen tarve taas kertoo Juha-Pekka Hotisen näkemyksen mukaan itsestä vieraantumisen: ”... katsojat, jokin yhteisö, tarvitsevat taidetta, tai ainakin ’siitä saattaisi olla heille apua ja iloa’. Hän (yhteisötaiteilija) ei puhu omista tarpeistaan, ei paljasta niitä.” (Hotinen, 2002, 323–324.)

Taidekritiikin kannalta Bishop näkee ongelmana poliittisen korrektiuden ja sen, että yhteistyöhön sitoutuvat taideteokset eivät voi olla tylsiä tai epäonnistuvia, koska ne joka tapauksessa vahvistavat ihmisten sosiaalisia suhteita. Bishop kokee osallistavan taiteen tekevän mahdolliseksi hankalan, epämukavan ja ärsyttävän taiteen tekemisen. Bishopin mukaan sosiaalinen käänne taiteessa on vienyt taidekritiikin eettiseen käänteeseen: kritiikin kohteena eivät ole enää teokset vaan prosessit. Bishop peräänkuuluttaa sosiaalisten suhteiden laadun tiedostamista sekä kysymistä tarkemmin, minkä tyyppisiä vuorovaikutussuhteita tuotetaan, kenen taholta ja miksi. (Bishop 2012, 18–23, 275–276; 2004, 65; 2006.)

Bishop väittää, että yhteistyöhön perustuva prosessi on sovitteleva ja sovinnainen ja se vaatii antautumista, jossa häiritsevät negatiiviset tunteet, kuten pelot, ristiriidat ja turhautuminen, on ennalta suljettu pois prosessista, jolloin myös sosiaalinen todellisuus jää prosessin ulkopuolelle (Bishop 2012, 26). Pystyn samaistumaan Bishopin kriittisiin huomioihin, ja huoleni on kohdistunut samaan ”sisäsiisti”- tai ”meillä kaikilla on täällä ainoastaan kivaa” -ilmiöön, kuten johdannossa tuon esille. Kuitenkin tutkimukseni kautta ja siinä syventyneen oman toimijuuteni kautta myös täysin vastakkainen maailma on esittäytynyt: kahnaukset, pelot ja turhautuminen ovat olleet voimallisesti läsnä. Prosessorientoituneessa työskentelyssä erilaisista vuorovaikutusta vääristävästä taustaoletuksista on tärkeää olla tietoinen. Ryhmätyöskentelyn perustavanlaatuisiksi kysymyksiä muodostuu se, kuinka rehellistä kohtaamisesta voi tulla. Silloin ryhmän vetäjän ja ryhmän valmiudet mahdollisten ristiriitojen ja jännitteiden kohtaamiseen ovat tärkeitä.

Bishopin mielestä katsojan saattaminen epämukavuuden ja turhautumisen äärelle voi olla tärkeä ja välttämätön osa uusien näkökulmien saavuttamista. Bishop on ottanut käyttöönsä antagonismi-käsitteen⁵⁰, jonka hän pohjaa Laclau ja Mouffen ajatuksiin. Bishop peräänkuuluttaa antagonistisia teoksia. Tällä hän tarkoittaa sitä, että sen lisäksi, että alistettu ryhmä tulee näkyviin ihmisinä, myös vastustettavan ryhmän tulisi tulla selkeämmin näkyviin, ei vain epämääräisenä ”tahona”. (Bishop 2004, 65–67.)

50 Antagonismi pohjautuu kreikan sanaan *antagonizesthai*, joka tarkoittaa ’taistella vastaan’.

Bishop ottaa esimerkiksi antagonistisesta taiteesta Santiago Sierran teoksen *Workers Who Cannot Be Paid, Renumerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000), jossa Sierra maksoi palkkaa (öisin) pahvilaatikoissa näkymättömissä ja hiljaa istuville tšetšerialaisille pakolaisille, jotka hakivat Saksasta turvapaikkaa. Teko toi esille pakolaisten oikeudettoman ja näkymättömän yhteiskunnallisen statuksen. Bishopin mukaan tämä kylmä teko pakottaa katsojan tajuamaan: ”tämä en ole minä”, millä Bishop osoittaa, että katsoja tulee huomanneeksi olevansa yksi niistä, jotka sulkevat toisen laatikkoon. (Bishop 2004, 78–79.)

Bishop osoittaa, että antagonistisessa teoksessa konfrontaatio henkilöityy eikä jää vain turvalliseksi, hegemonian vastaiseksi ja epämääräiseksi. Kuten olen tuonut esiin, tutkimukseni ei kohdistu katsojan position tarkasteluun, vaan prosessiin. Voin nähdä kuitenkin tässä ”konfrontaation henkilöitymisen” näkemyksessä samankaltaista virettä kuin omassa ajattelussani suhteessa taiteelliseen prosessiin. Tarkoitin tällä sitä, että epämääräiset tuntemukset, esimerkiksi työryhmän sisällä työryhmän jäsenen tuntema vastustus tai turhautuminen vaikkapa jotain harjoitetta kohtaan, otetaan tarkastelun kohteeksi. Samoin kuin Bishop, olen kiinnostunut tarkastelemaan sitä, minkä laatuista vuorovaikutussuhdetta tuotetaan, kenen taholta, miten ja miksi. Tutkimuksessani tämä vain on tapahtunut taiteellisen työn prosessissa, ennen katsojia. Tutkimuksessani käy selväksi, että tutkimusesitysten taiteellisissa prosesseissa maailma näyttäytyi vuorovaikutustilanteissa juuri niin hankalana, monimuotoisena, takkuisena kuin se on, kun vain ryhmän vetäjänä ymmärsin ja osasin antaa vuorovaikutukselle riittävästi tilaa ja aikaa kehkeytyä.

3. AmazinGRace

Tutkimukseni ensimmäinen taiteellinen osio, *AmazinGRace*, käynnisti tanssin tutkimukseni syyskuussa 2009. *AmazinGRace* kantaesitettiin 15.4.2010 Kajaanissa Routa ry:n tuottamana. *AmazinGRace* on koreografia kahdelle live-esiintyjälle ja 51:lle liikkuvalla ja tanssivalla videohaastateltavalle. Tutkin *AmazinGRace*-teosta työstäessäni, miten osallistava⁵¹ koreografinen menetelmä vaikuttaa koreografiseen prosessiin ja millä tavalla haastattelutekniikan käyttäminen vaikuttaa teokseen. Halusin tietää, voiko koreografian tekemiseen osallistua kuka vain ja mitä kysymyksiä ja ilmiöitä osallistava työtapo nostaa esiin, mitä esteitä tiellä voi olla. Tutkin, mitä koreografisen prosessin altistaminen, kun teoksen tekemiseen osallistuu kuka vain, tuo lopputulokseen, valmiiseen teokseen. Toiveena oli myös oman taidetanssikehon purkaminen, opittujen liikemallien ja kehoon urautuneiden tekniikoiden horjuttaminen.

Olin aloittanut taiteellisen tutkimuksen Tutkessa elokuussa 2009. En ollut ennättänyt osallistua teoreettisiin opintoihin, ainoastaan yhteen tutkimusseminaariin. Lähtökohtani taiteelliselle osiolle oli siis hyvin käytännönläheinen. Teos oli osa Routa ry:n syksyn 2009 tuotantosuunnitelmaa: harjoitus- ja esitystila, rahoitus suurelta osin ja markkinointi järjestäytyivät Roudan avulla.

Kokosin työryhmän elo- ja syyskuussa. Työryhmä koostui kahdesta eri ryhmästä: haastateltavista ja perinteisistä tanssituotannon taiteilijoista. Kuvaan haastateltavat omassa luvussaan. Videokuvauksista vastasi Heikki Törmi ja toimin itse haastattelijana. Heikki myös toteutti videoleikkaukset yhdessä kaupunginteatterin silloisen valosuunnittelijan Niko Kurolan kanssa, joka myös toteutti teoksen valosuunnittelun. Dramaturgi Tuomas Timonen avusti teoksen tekstiosuuksien muokkaamisessa. Valokuvaaja Iia Samoil valokuvasi harjoitusprosessia, ja Kajaanin kaupunginteatterin puvustonhoitaja Pirkko Paananen huolehti rek-

51 Käytin tutkimuksen alussa olemassa olevaa sanaa osallistava. Sana muuttui tutkimuksen edetessä: osallistuva taide, osallistuva koreografia (katso alaluku 2.3.5).

visiitasta. Lavastuksesta vastasi Kajaanin kaupunginteatterin lavastaja Markku Hernetkoski yhdessä pukusuunnittelija Soile Savelan kanssa, joka myös toimi teoksen puvustuksesta vastaavana. Tanssinopettaja Minna Palokangas avusti hip-hop-kohtauksen tekemisessä.

Toteuttavaan työryhmään valikoitui ihmisiä, joiden kanssa olin jo aiemmin työskennellyt tai joihin olin tutustunut, joten tunsin joiltain osin heidän työskentelytapojaan. Taiteellisen prosessin aikana huomasin harmittelevani, että en ollut osannut ottaa aikataulua suunnitellessani huomioon kaipuutani vuorovaikutukseen, keskusteluihin ja pohdintoihin teoksesta. Osaltaan tähän vaikutti se, että suurin osa työryhmästä työskenteli täysiaikaisesti teatterin rytmin mukaan, ja sovitin suunnittelupalaverit kunkin yksittäisen henkilön aikataulun mukaan. En myöskään omalta puoleltani edes yrittänyt järjestää yhteistä tapaamista.

Työryhmän jäsenten välinen vuorovaikutus jäi satunnaiseksi ja tapahtui yksi henkilö kerrallaan. Yhtään hetkeä, jossa kaikki työryhmän jäsenet olisivat olleet paikalla pohtimassa ja suunnittelemassa sitä mitä ollaan tekemässä, ei ollut. Olin asettanut huomaamattani koreografina auteur-asemaan suhteessa muuhun työryhmään. Esitin toiveeni esimerkiksi lavastuselementistä, johon videokuva heijastettaisiin (kevyt, ei vaadi ripustusta, mahtuu peräkärryyn kiertueille, kääntöpuolella maalaus), ja jäin odottamaan sen luonnoksia. Tämä vanha, annettuna otettu, kyseenalaistamaton toimintamallini jäi harmittamaan minua. Toimin lähes vastakohtaisesti siihen nähden, mitä pidin uutena ideaalinani, että osaisin luoda osallistuvan ja tasavertaisen työprosessin. Olin keskittänyt kaiken huomioni haastateltavieni kohtaamiseen enkä kyennyt havainnoimaan ja kyseenalaistamaan tekemisen tapaa suhteessa taiteelliseen työryhmään.

Teoksen nimi, *AmazinGRace*, muotoutui seuraavasti. Jäin miettimään, mitä oikein teen, kun kerään liikkeitä. Ajatukseni vaelsivat mittavamman luokan keräilijään, Elias Lönnrotiin, joka aikanaan kävi runonkeruumatkoillaan, myös Kajaanista käsin. Lueskelin hänen matkoistaan, joissa myös elämä ja kuolema kävivät välillä kisaa, pohdin alkanutta seikkailuani tutkimuksen parissa ja niin ihmeellinen matka -nimi alkoi muodostua työnimeksi. Hyvin pian omien liikekeruumatkojeni aikana koin yllätyksekseni jotain, jota en alkuun osannut nimetä. Ihmisten kohtaamisissa oli läsnä jokin ulottuvuus, jolle kuvaavimmat sanat löysin armosta ja pyhydestä, spirituaalisuudesta. Niin nimi *AmazinGRace* sai hahmonsaa.

Ennen siirtymistä yksityiskohtaisempaan kuvaukseen teoksen prosessista avaan hieman Heikki Törmin ja minun välistä taiteellis-tutkimuksellista vuorovaikutusta, koska hänen roolinsa oli keskeinen *AmazinGRace*-prosessissa. Heikki

kuvailee itseään keskustelukumppaniksi ja kanssaesiintyjäksi, hän ei koe olevansa varsinainen tutkijakollega (Törmi, H., haastattelu 26.1.2016).

Olimme tehneet useita yhteisproduktioita aiemminkin, mutta olimme toimineet lähinnä ohjaaja-koreografi-työparina, lukuun ottamatta -950-teosta (2007), jossa Heikki esiintyi tanssijana. Kuvaavaa yhteistöillemme ovat olleet päättymättömät keskustelut taiteen tekemisen motiiveista ja taiteen ytimeistä sekoituneena ihmettelyyn eksistenssistä ja ihmisyydestä. Yhdistävänä kiinnostuksen kohteena on ollut tavoittaa läsnäolosta käsin toimimista ja sen pohtimista, mitä kaikkea se voisi teatteri- ja tanssitaiteessa tarkoittaa. Heikki kuvaa oman teatterikäsitöksensä murrosta seuraavasti.

Elämäni muuttui radikaalisti vuonna 2007. Raitistuin. Se vaikutti myös teatterikäsitökseeni, joka näkyi esimerkiksi Kulttuurirahaston tilaamassa ”Haaveet”-esityksessä. Osallistujalähtöinen työtapo tuntui ainoalta mahdolliselta tavalta tehdä nuorten kanssa töitä. Valmiit näytelmätekstit ja täysin fiktiiviset kirjoittamani tekstit nuorille alkoivat tuntua etäisiltä. Turhauduin perinteiseen näytelmätekstilähtöiseen tapaan, koska kiinnostus nuorten sisäiseen maailmaan ja heidän elämään ja samalla omaa elämää kohtaan oli niin vahva. Ryhmätyömuotoinen tekstin tuottaminen tuntui mielekkäältä. (Ibid.)

Heikki kokee, että teatteri- ja tanssinäkemyksemme ovat lähellä toisiaan, ja tämä osaltaan vaikutti siihen, että kommunikaatio läpi *AmazinGRace*-prosessin oli mutkatonta, luottavaista ja avointa. Avaan yhteistyötämme lisää luvuissa 3.5 ja 3.6.

3.1. Työskentelymetodit ennen saliharjoittelua

Valmistelin *AmazinGRace*-teosta syyskuusta 2009 alkaen taltioiden haastatteluja videolle. Teoksen teemat ja liikemateriaali pohjautuivat haastatteluaineistoon. Tavoitteena oli kohdata eri-ikäiset ihmiset keskellä heidän arkeaan, työssä tai kotona. Pyrkimyksenäni oli haastatella ihmisiä siten, että kuka tahansa voisi osallistua. Mahdollisimman kynnyksettömään osallistumiseen päästäkseni rajasin työpaja-tyyppisen työskentelyn pois, ettei ajan tai uskalluksen puute tulisi esteeksi osallistumiselle, samoin kuin sitoutumisen vaatimuksen prosessiin esimerkiksi harjoitus- ja esityspanorin aikana tai sen jälkeen. Näin osallistuminen ei tarvinnut osallistujilta erityisiä järjestelyjä, vaan sovitin haastatteluhetket heidän arkeensa ja rytmiinsä. Haastoin itseni koreografina uuteen tilanteeseen,

paikkaan ja aikaan, pyrkien välttämään haastateltavieni tempaisua heille uuteen ja vieraaseen tilanteeseen, tanssisaliin koreografin ja kameran kanssa.

Mitä pidemmälle haastatteluja suunnittelin, sitä enemmän kysymyksiä alkoi nousta esiin. Kuinka lähestyä ihmistä? Miten tehdä se tasavertaisesti? Miksi jännitän kohtaamista kovasti? Miksi kuitenkin haluan kohtaamista niin kovasti? Onko ihmisillä ennakkoasenteita taiteilijan työtä kohtaan? Kuinka purkaisin ennakkoasenteita tai hierarkiaa? Vuorovaikutus, mitä se on? Nämä kysymykset johdattivat minut yhä syvemmälle kohtaamisen ja molemminpuoliseen kohdautuksi tulemisen pohdintoihin, ja ne suuntasivat tutkimukseni etenemistä.

Osallistuin ”Taiteellisen tutkijan ABCD” -opintokokonaisuuteen samaan aikaan, kun haastatteluni oli meneillään. Nuo ensimmäiset teoreettiset opintoni sanoittivat, mitä olin tekemässä – olin tekemässä puolistrukturoitua teemahaastattelua, jolla kuitenkin oli vapaus liukua myös avoimeen haastatteluun (Eskola & Vastamäki 2007, 25–28). Erityispiirteenä haastatteluissa oli ruumiillisuus ja liikkeellisyys. Ymmärsin myös selkeämmin, mikä minua ajoi kohti haastatteluja. Halusin tutkia, purkaa, siirtää ja jakaa valtaa, joka minulla koreografina oli.

3.2. Haastattelukysymykset, aineiston tuottamistavat

Aineiston tuottamistapaan, haastattelukysymyksiin päätymiseen vaikutti Heikin ja minun aikaisempi yhteistyö, Suomen kulttuurirahaston *Myrsky*-hankkeen pilottiprojekti, *Haaveet*-esitys (2008). Heikki ohjasi esityksen ja koosti käsikirjoituksen. Vastasin esityksen koreografiasta. Esitys perustui nuorille esitettyihin kirjallisiin kysymyksiin ja niihin annettuihin vastauksiin. Kysymykset muotoutuivat nuorten elämismaailmasta käsin, heidän kanssaan käytyjen keskustelujen pohjalta. Tulevaisuuteen liittyvät haaveet, toiveet ja pelot olivat keskeisellä sijalla keskusteluissa.⁵²

AmazinGRace-prosessin haastattelukysymykset valikoituivat itseä kiinnostavista sekä sellaisista aihepiireistä, joista kuvittelin, että jokaisella henkilöllä olisi omakohtaista kokemusta. Taustana kysymyssarjaan päätymiseen oli myös havaintoni siitä, että jostain syystä henkilökohtainen ja intiimi olivat piilossa. Esimerkiksi henkilökohtaisista kehon tuntemuksista (lukuun ottamatta lihaskipuja) ja tunteista puhuminen taiteellisissa prosesseissa oli harvinaista.

52 Koin työskentelytavan mielekkäänä ja innostavana, vaikka koreografinen otteeni oli tuolloin vielä perinteinen. Keskustelut, terävöittävät kysymykset ja annetut vastaukset toimivat koreografialle assosiativisena pontmina, mutta varsinaista liikkeellistä luomisprosessia en asettanut vuorovaikutukselle alttiiksi.

Johdannossa mainitsemani tunteiden anarkistisuus toimi moottorinani kysymyksiä pohtiessa.⁵³

Lähetin kysymykset haastateltaville 1–7 päivää ennen haastattelua. Haastattelutilanteessa kysymykset toimivat runkona. Keskustelu ja liikkuminen kuitenkin etenivät vapaasti kunkin haastateltavan haluamaan suuntaan. Rajasin kysymykset koskemaan seuraavanlaisia tuntemuksia ja sitä, missä kohtaa kehoa jokin tuntemus tuntuu. Kysyin seuraavia kysymyksiä:

ELÄMÄ

Kuka olet?

Millainen elämätilanteesi on?

Millaista elämänvaihetta elät? Miltä se tuntuu?

Missä kohtaa se tuntuu kehossasi?

Millainen se voisi olla liikkeenä?

ONNELLISUUS

Millaiset asiat saavat sinut onnelliseksi?

Missä kohtaa se tuntuu kehossasi?

Millainen se voisi olla liikkeenä?

OLLA OLEMASSA / SYNTYMÄ, KUOLEMA, SIELU

Mitä syntymä sinulle merkitsee? Miten koet kuoleman?

Mikä sielu sinun mielestäsi on?

Missä kohtaa nämä tuntuvat kehossasi?

Millaisia ne voisivat olla liikkeenä?

HUOLET JA PELOT

Mitkä asiat huolettavat tai pelottavat sinua juuri nyt?

Missä kohtaa se tuntuu kehossasi?

Millainen se voisi olla liikkeenä?

YHTEISKUNTA

Millaisena koet Kainuun ja Suomen (yhteiskunta/arvot/ilmapiiiri/tulevaisuus)?

Missä kohtaa se tuntuu kehossasi?

Millainen se voisi olla liikkeenä?

53 AmazinGRace-prosessin aikana virinnyt kiinnostukseni tunteiden ruumiillisuuteen sai kiinnostavan keskustelukumppanin vuosia myöhemmin, vuonna 2013 valmistuneesta tutkimuksesta, joka havainnollistaa eri tunteiden ruumiillista sijaintia (Nummenmaa, Glerean, Hari & Hietanen 2013).

LOPPUKYSYMYYS

Mikä on sinun lempiliike?

3.3. Haastateltavat

Henkilöhaastattelut toteutettiin toisen esiintyjän Heikki Törmin kanssa syys-marraskuussa 2009, ja ne dokumentoitiin sekä videoimalla että kirjaamalla ylös pääkohdat haastatteluista. Ihmisten päätyminen haastateltaviksi ei ollut sattumanvaraista. Henkilöiksi valikoitui eri-ikäisiä sekä eri elämänvaiheita eläviä ja eri ammattiryhmiä edustavia ihmisiä, jonkin yhteyden kautta tiedettyjä, esimerkiksi teatterin siivooja, kaupungissa toimiva lääkäri, parhaillaan kaupungissa näyttelyään pitävä taiteilija, eli ihmisiä, jotka joko asuivat Kainuussa tai olivat käymässä alueella. Yksi haastatteluista toteutettiin Helsingissä. Haastattelutilanteessa sallittiin yksilöllinen ajankäyttö: aikaa ei ollut rajattu. Haastattelu kesti 45 minuutista kahteen ja puoleen tuntiin. Haastatteluun osallistuminen oli vapaaehtoista.

Haastateltujen määrä: 33 haastattelua (31 yksilöä ja kaksi ryhmää), yhteensä 51 henkilöä. Ikäjakama: 4–74 vuotta. Ammatit ja ryhmät: siivooja, kotiäiti, taiteilija, varhaisen puuttumisen sosiaaliohjaaja, ekonomi, kuvaussihteeri, lääkäri, näyttelijä, eläkkeellä oleva terveydenhoitaja, eläkkeellä oleva opettaja, 3–4-vuotiaiden päiväkotiryhmä, 5-vuotiaiden päiväkotiryhmä, yläkouluikäisten ryhmä (haastateltiin osin yksitellen ja osin ryhmässä), lastenkoti Salmilan nuoret (haastateltiin yksitellen), lukioikäisten ryhmä (haastateltiin osin yksitellen ja osin ryhmässä).

3.4. Haastatteluaineisto koreografisena materiaalina

Aikuisikäisistä haastateltavista osa vastasi kysymyksiin kehollisesti, osa vastasi lähinnä puhuen. Yksi haastateltavista halusi osallistua teokseeni, mutta ei itse halunnut liikkua kameran edessä. Kyseinen osallistuja halusi, että ehdotan hänelle kuhunkin kysymykseen erilaisia liikkeitä, ja hän sai valita niistä ne liikkeet, asennot ja eleet, jotka vastasivat hänen omaa mielikuvaansa. Koin tämän merkittäväksi yksittäiseksi ja ennakoimattomaksi tapahtumaksi, jossa kohtaamisen hetkeä eivät ohjanneet omat ennakko-oletukseni tai suunnitelmani haastattelutilanteen mahdollisesta etenemisestä, vaan haastateltava itse vaikutti oleellisesti tapahtumien kulkuun.

Haastatteluista useat kommentoivat spontaanisti haastattelun jälkeen, että tehtävä oli omituinen ja mielenkiintoinen, koska he eivät olleet aiemmin tulleet ajatelleeksi kehollisesti esimerkiksi tunnetiloja tai yhteiskuntaa. Kysyessäni lap-

silta, miltä tehtävän teko tuntui, he eivät pitäneet tehtävää mitenkään erikoisena, vaan tavallisena: ”tuntui ihan tavalliselta”. Lasten ryhmässä tilannetta ohjasi paljolti matkiminen: jos joku aloitti jonkin liikkeen, muut tulivat siihen mukaan. Toinen taiteellisen osion esitarkastaja, Pentti Hakkarainen, nosti esiin lasten haastattelun erityisyyden ja ongelmallisuuden. Palaan näihin kysymyksiin myöhemmin, aluvuussa 3.6.

Koostin, purin ja analysoin keräämääni liikkeellistä materiaalia kahden kuukauden ajan, joului- ja tammikuun. Salissa työstämisen vaihe (7.1.–14.4.2010) nosti jälleen paljon uusia kysymyksiä. Kuinka toimia annetun materiaalin kanssa? Voiko teoksessa olla mitään muuta liikettä kuin kerättyä, osaanko kohdella annettua materiaalia ”oikein”, miten paljon muokkaan liikkeistöä, kuinka sidosliikkeet, jopa yksittäiset painonsiirrot vaikuttaisivat kokonaisuuteen, kuinka välttää subjektiivinen tulkitseminen vai tarvitseeko sitä välttää, toimiiko kerätty materiaali vain assosiatiivisena pontimena? Pahin pelkoni oli, että valmiista teoksesta tulee ”nykytanssipuuroa”, jonka olisin voinut toteuttaa myös täysin ilman haastatteluja.

Suhteeni haastattelumateriaaliin muodostui fanaattiseksi, ja koin olevani jonkin arvokkaan äärellä, jota tulisi varjella hartaudella. Johtotähdeksi tuli uskollisuus annetuille liikkeille. Ryhmittelyn jälkeen aloin opettelemaan liikkeitä ja vein niitä kehooni aihealueittain. Yksittäisistä liikkeistä aloin luomaan kompositiota, joka muistiin kirjoitettuna näytti tältä: *”Riitta-avaus, Päivin kurotus, Lauran tunustelusta Roin loikkiin ja pienen pojan jes pysäyttää...”*.

Liikekomposition oppimisen jälkeen työstimme jälleen videota, jotta videon liikkeet saataisiin synkronoitua liikekomposition kanssa. Tässä työvaiheessa myös Heikin rooli koreografian muotoutumisessa oli aktiivinen. Minä testasin kehollani, mitkä liikkeet voisivat linkittyä toisiinsa. Jotkin liikkeet rajautuivat pois, koska ne olivat fyysisesti mahdottomia: jos olin juuri ollut lattiatasossa ylävartalon varassa, seuraava liike ei voinut olla hyppy. Pyrin välttämään videoiden ulkopuolelta tulevia, itse keksimiäni sidosliikkeitä niin paljon kuin mahdollista, että uskollisuus annetuille liikkeille olisi säilynyt. Heikki ei osallistunut liikemateriaalin valikoimiseen videonauhoilta, mutta videoleikkauksia tehtäessä hän saattoi ehdottaa, mitkä annetuista liikkeistä solahtaisivat kuvallisesti kiinnostavalla tavalla peräkkäin. Näin ollen koreografiaan jäi jälkiä myös Heikin ehdotamista ratkaisuksista. (Törmi, H., haastattelu 26.1.2016.)

Tätä pallottelua jatkui noin kaksi kuukautta, koko salityöskentelyn ajan. Hitaan ja monivaiheisen työskentelyn tiimellyksessä jäin miettimään tutkimuskysymystäni, onko vuorovaikutteisuudesta mitään jäljellä salissa videoiden kanssa puuhatessa. Videoille tallentuneet haastateltavien liikkeet ja puheet

vaikuttivat minuun, mutta (vuoro)vaikutus oli yhdensuuntaista, koska haastattelusopimus oli kertaluonteinen⁵⁴. Varsinainen kahdensuuntainen vuorovaikutus toteutui itse haastattelutilanteissa. Salityöskentelyvaiheessa käyttämäni metodi vaikutti voimakkaasti omaan liikekäsitykseeni, ja tanssitaidekeho alkoi purkautua annettujen liikkeiden myötävaikutuksen ansiosta. Osallistujien kehoihin kätkeytyvää potentiaalia ja viisautta oli mykistävää olla todistamassa ja siitä oppimassa.

3.5. Aineistosta kohti esitystä

Kehooni viedyn aineiston kanssa ja videomateriaalin synkronoinnin jälkeen siirryn seuraavaan työvaiheeseen, työskentelyyn toisen esiintyjän Heikki Törmin kanssa. Kahteen esiintyjään päätyminen oli taloudellinen kysymys: isompaan työryhmään ei ollut rahallisia resursseja. Jo teoksen suunnitteluvaiheessa oli selvää, että halusin itse olla toinen esiintyjistä, halusin päästä ruumiillisesti mukaan prosessiin. Toista esiintyjää miettiessäni lähtökohtana oli, että henkilöllä ei olisi tanssitaideataustaa: pelkäsin, että haastateltavien ainutlaatuisista liikkeistä hioutuisivat särmät ja kulmat pois. Heikki oli ollut mukana kerran aiemmin tanssiteoksen toteuttamisessa, tanssijan roolissa, mutta koska hänellä ei ollut varsinaista tanssitaustaa, niin päätyminen häneen oli luontevaa. Tässä kohtaa työskentely oli hyvin perinteistä, opetin Heikille liikekompositiot synkroniassa videomateriaalin kanssa.

Videon käyttäminen loi liikemateriaalille tilallisen raamin. Video työstettiin esitysmuotoon 11.3.–10.4.2010. Video heijastettiin esitystilan takafondiin. Koreografia tapahtui takafondin (palapelimäisesti koottavat pahvikuuset) edessä. Valmistelin harjoitukset koreografiseen perinteeseeni nojautuen, opetin Heikille ennalta valmistelemani ja videomateriaaliin synkronoidut liikesarjat. Äänimaisema muotoutui myös aikaisemman tekemisen tapani pohjalta. Äänisuunnittelijaa teoksella ei varojen puutteen vuoksi ollut, joten turvauduin olemassa olevaan musiikkiin. Valikoin musiikin kuhunkin kohtaukseen siten, että se tukisi tai toisi tarvittaessa kontrastia koreografiaan.

Teoksen rakenne hahmottui. Rungon sille antoi haastatteluvaiheen kysymyssarja. Esitys alkoi hirven (Heikin) lyhyellä monologilla (Heikillä kädessään hirvi-käsinukke). Hirvi kertoo elämästään metsässä ja toteaa myös seuraavasti: ”Käy täällä ihmisiäkin. Keräämässä marjoja, sieniä, kasveja. Kerran täällä kävi

54 Kuten alakuvussa 3.1. tuon esiin, olin kertonut haastateltavilleni, että kyseessä on kertaluonteinen haastattelu: henkilön ei tarvitsisi sitoutua prosessiin harjoitus- ja esityksperiodin aikana tai sen jälkeen.

eräs hassu mies. Hän keräsi marjojen ja kasvien lisäksi runoja ja lauluja. Hänen nimensä oli Elias. Nytemmin täällä on liikkunut eräs nainen. Mennään katsomaan, mitä hän oikein touhuu.” Tästä prologi etenee ”seikkailuun alkumetsässä”, jossa matkimme eläinten liikkeitä pahvikuusten takana ja väleissä. Alkumetsä päättyy lyhyeen dialogiin hirven ja minun välilläni. Hirvi kysyy, mitä teen metsässä. Kerron etsiväni liikkeitä. Hirvi ehdottaa, että ehkä niitä kannattaisi etsiä myös ihmisten parista, ja rohkaisee minua matkalle. Alku kokonaisuudessaan viittasi niin prosessin alun pohdintoihin, tanssitaiteen historiaan (eläinten liikkeiden imitaatio) kuin liikkeiden keruumatkaankin.

Siirtymä prologista ensimmäisen osioon, *Onni*-osioon, tapahtui tutkimusesityksen paikkaan sijoittumiseen viittaamalla: avaruudesta maan pinnalle ja Kajaaniin laskeutumisen kautta (video-animaatio). Tämän jälkeen seurasi-ivat kestoltaan erimittaiset (4–12 minuuttia) *Onni*-, *Yhteiskunta*-, *Huolet ja pelot*-, *Lempiliike*- ja *Olla olemassa* -osiot. Tanssimme nämä videokuvassa esiintyneiden, liikkeiden alkuperäisten esittäjien kanssa yhtä aikaa, kuitenkin osittain varioiden ja poiketen videon koreografiasta. Tanssivia kehoja oli siis näkyvissä kohtauksen mukaan Heikin ja minun lisäksi 1–10.

Poikkeavin kohtaous oli *Yhteiskunta*-osio. Se alkoi videon kanssa synkronoidulla koreografialla. Yhteiskuntakysymykset herättivät haastatteluvaiheessa eniten keskustelua. Moni haastateltava ihmetteli maailman menoa, muun muassa politiikkaa, innovaatiohypetystä, Suomen tilaa ja Kajaanissa tapahtuneita lakkauksia. Päätimme Heikin kanssa jättää tämän näkyviin esitykseen ja työstimme kohtauksen näistä teemoista vapaasti eteenpäin assosioiden. Tässä kohtauksessa Heikin teatteritausta nousi näkyvimmin esille. Tuomas Timosen ”poliittinen puhe”⁵⁵ ja hänen runonsa päätyivät myös kohtaukseen. Innovaatioitamme olivat taiteen uusin kärkihanke-innovaatio, kolme hanuria ja porakoneella soitettu Finlandia-hymni.

Esitys päättyi *Olla olemassa* -osion lopulla takafondina ja videon heijastuspintana toimineiden kuusten kääntämiseen. Kuusten toisella puolella on lavastaja Markku Hernetkosken maalaus, jossa ihmiset ovat toistensa lähellä, toisiinsa painautuneina metsäisen maiseman keskellä.

55 Poliittinen puhe muodostuu lauseiden osista, joiden sisältö on sattumanvarainen. Yleisöstä pyydetään neljää vapaaehtoista pitämään korttipinoa, jossa on joko lauseen alku, keskikohta (kaksi keskikohtaa) tai loppu. Korttipinon pitäjä voi vapaasti sekoittaa korttipakan. Heikki poimii kortin kustakin pinosta (ensin lauseen alkuosa, sitten keskikohta, toinen keskikohta ja viimeisenä lauseen loppu) ja puhuu samalla korttiin kirjoitetun lauseen osan.

3.6. Pohdinta

AmazinGRace-teoksessa käytetty osallistava koreografinen työskentelytapa toimi väylänä osallistujien tunnoille, kehotuntemuksille ja tunteille. Esitystilanteessa minun sekä toisen esiintyjän kehot toimivat videon ohella heijastuspintana yleisölle. Koin, että kyseisen koreografisen työskentelyn kautta tulín ainakin osittain antaneeksi puheenvuoron osallistujille, kysymättä kylläkään, oliko edes erityistä tarvetta tuolle puheenvuorolle. Näen työskentelytavassa potentiaalia, esimerkiksi tilanteessa, jossa jokin ryhmä, yhteisö tai satunnainen joukko ihmisiä haluaa tulla nähdyksi ja kuulluksi tuntojen, tunteiden ja asenteiden, asentojen muodossa. Koen taidetanssin näin myös osallistuvan ja kurottuvan kohti yhteisöä ja kohti kansalaisia.

AmazinGRace oli myös yritys päästä kontaktiin johonkin toiseen liikkeelliseen todellisuuteen kuin omaani, yritys tuoda väljyyttä ja vapautta omiin 1980-luvulta alkaen rakentuneisiin tanssitaiteellisiin liikemalleihini ja -uskomuksiini. Vääjäämättä mieleeni nousee kysymys myös jonkinasteisesta hyväksikäytöstä: käytin osallistujia tiedostamattani itsekkäisiin pyrkimyksiini purkaa jotain minuun rakentunutta.

Toinen tutkimukseni ohjaaja Kirsi Monni nosti esiin ongelmia, joita haastattelumetodini käyttö voi saada aikaan. Keskusteluissamme hän pohti muun muassa sitä, voiko elämänvirrasta eristää ja irrottaa tarkasteluun esitettyjen kysymysten avulla esimerkiksi huolet tai pelot -liikettä vai läheneekö menetelmäni kvantitatiivista tarkastelua. Kirsi totesi, että vastaan voi tulla seuraavia kysymyksiä: Kysymysten ymmärtäminen ja tunnetilojen esittäminen liikkeiden avulla? Jako tunteeseen, kognitioon ja aistimukseen, onko se mahdoton? Tilanteiden viritteyisyyden huomioon ottaminen? Kuinka totuudellinen teos on, miten se avaa maailmaa? Kielen ja liikkeen välinen ero?

Pohdin esitettyjä ongelmakohtia, mutta en keksinyt muita, juuri tähän työskentelytapaan sopivia keinoja haastattelussa ja materiaalin keruussa, kuin lähteä liikkeelle noista kysymyksistä. Jotenkin halusin tehdä itseni ymmärrettäväksi ihmisille, ja kieli, puhuminen oli keino päästä alkuun. Itse haastattelutilanteesta tuli kokonaisvaltainen kohtaaminen kunkin haastateltavan tai ryhmän kanssa. Keskustelu ja koko tilanne lähti polveilemaan hyvin eri suuntiin haastateltavan mukaan. Käytin haastattelukysymyksiä lähinnä keskustelun ja kehoon suuntautumisen viritäjänä, josta keskustelu laajeni vapaasti esimerkiksi oman elämän pohtimiseen, välillä myös haastatteliija-tutkijan elämän. Kvantitatiivisen tutkimuksen kliininen ja rajaava ote ei ollut läsnä.

Toinen esitarkastajistani, varhaiskasvatuksen professori Pentti Hakkarainen toi lausunnossaan esiin seuraavan:

Lasten haastattelu on erityisen ongelmallista, koska lapset ovat kokonaisvaltaisia ja lapset pystyvät ilmaisemaan liikkeiden avulla mielekkyyttä osuvammin kuin aikuiset (ellei ole ammattikoulutusta tähän). Aikuisten kysymykset eivät helposti avaudu lapsille. Olemme törmänneet ongelmaan esimerkiksi satujen dramatisointien yhteydessä. Opiskelijoiden huolellisesti valmistelemat kysymykset eivät pystyneet herättämään lasten pohdiskeluja näkemästään ja kokemastaan. Sen sijaan lapset toivat sadun dilemmat päiväkodin leikkiin myöhemmin ja kotona käytyihin keskusteluihin. Kysymykset onnesta, elämästä, peloista jne. saattavat olla ylivoimaisen vaikeita ymmärtää ja pukea liikkeiksi lapsilla (ehkä myös aikuisilla).

Lasten haastattelut toteutettiin lapsille tutussa ryhmässä sekä heille tutussa ympäristössä, päiväkodissa. Haastattelutilanne toteutui lähinnä piirileikin muodossa, ja huomasin toimivani etupäässä tanssillisen tai liikunnallisen tuokion vetäjänä, joka kyseli samalla hassuja kysymyksiä. Heti ensimmäisten minuuttien aikana ensimmäisen lapsiryhmän kanssa huomasin, että tilanne näytti kangistuvan, jos pidin liialti kiinni kysymyksistäni. Tärkeämmäksi tuli lasten kohtaaminen ja siitä syntyvä toiminnallinen, villissäkin liikkeessä oleva tilanne, kuin ”oikeisiin” kysymyksiin hirttäytyminen. Haastattelutilanteessa muutin lennosta kysymyksiä, jos se näytti tarpeelliselta. Esimerkiksi kysymys, mikä saa sinut onnelliseksi, muuntui kysymykseksi, mikä on paras hetki päivässä. Usein lapsi sanoi ja teki liikettä yhtä aikaa. Esimerkiksi jos vastaus *onni*-kysymykseen oli ”kun lunta sataa ekan kerran”, lapsi teki samaan aikaan puhuessaan tasajalkapomppua. Ryhmän muut lapset lähtivät mukaan välittömästi sekä sanoilla että liikkeellä ”joo, se on kivaa”, ja huone täyttyi tasajalkapompuista.

Jäin pohtimaan lasten ja myös nuorten kohtaamista. Kuinka laaja-alaisesti minun, tai kenen tahansa taiteilijan, joka toimii lasten kanssa, tulisi olla tietoinen kaikista niistä erityispiirteistä, joita lasten ja nuorten kehitysvaiheisiin sisältyy?⁵⁶ Onko kohtaaminen vähemmän merkityksellistä, epäsovivaa tai jopa vahingollista, mikäli en ole perillä esimerkiksi lapsen tavasta tietyn ikäisenä jäsentää ympäristöään vaikkapa Jean Piaget’n vaiheteorian mukaisesti? Kuten Hakkarainen esi-

56 Vuorovaikutteinen prosessi herätti kiinnostuksen lapsen tavasta hahmottaa maailmaa eri kehitysvaiheissa. Hakeuduin opiskelemaan Itä-Suomen avoimeen yliopistoon kehityspsykologian perusteita ja suoritin 5 op:n laajuisen kehityspsykologian kokonaisuuden.

tarkastuslausunnossaan toi esiin, lapselle voi olla ylivoimaisen vaikeaa ymmärtää ja pukea liikkeiksi kysymyksiä onnesta tai peloista. Kuitenkaan tarkoitukseni ei luonnollisesti ollut saattaa lasta ”en osaa, en ymmärrä” -olotilaan kysymyksilläni, oikeastaan päinvastoin: mitään ei tarvitsisi ymmärtää, ja kaikki vastaukset olisivat täydellisiä, aarteita minulle tutkija-koreografina.

Kohtaamisista lasten kanssa tuli hyvin dynaamisia ja eläväisiä: tartuin lapsilta tuleviin impulsseihin, liikkeellisiin tai ajatuksellisiin, ja kyselin niistä lisää. En ottanut kysymyksiäni kovin vakavasti enkä kokenut tai aistinut vaikeutta lasten taholta kysymys-vastaus-asettelussa, sillä kuten edellä jo mainitsin, minulla ei ollut mitään erityisiä ennako-oletuksia siitä, kuinka kysymykseni ymmärrettäisiin tai millaisia vastausten tulisi olla. Sillä, ymmärrettiinkö kysymykseni lopulta ”oikein”, ei ollut merkitystä. Lasten näkökulmat toivat mukaan hauskoja elementtejä: esimerkiksi yhdelle lapselle yhteiskunta merkitsi muun muassa katulamppuja, ja seuraavassa hetkessä huone oli täynnä katulamppuja.

Tärkeimmäksi haastattelutilanteessa kaikenikäisillä tuli kohtaaminen, kohtaamisen hetkessä syntyviin ideoihin tarttuminen puolin ja toisin sekä teemoilla leikkiminen. Tässä voi nähdä erityisen taidon tai asenteen, jota taiteilijana ”opetin”: vapauden, hulluttelun, hetkeen tarttumisen taidon, joka lapsilla yleensä on luonnostaan ja jota erityisesti lasten kanssa toimiessa opin itse lisää. Kyseisen taiteellisen osion kohdalla oikeiden tai väärin vastausten tuolla puolen oleminen laskeutuminen osoittautui jokseenkin helpoksi. Olin yllättynyt ja helpottunut siitä, kuinka vähän ”en osaa” -ajatus nousi haastatteluissa esiin.

Muutamien haastateltavien kohdalla jäin miettimään, kuinka voisin tukea ja rohkaista haastateltavaa liikuttamaan kehoaan, ilmaisemaan itseään kehollisesti. Keinoinani haastattelutilanteessa oli pienenkin, vaikkapa sormien liikkeen takaisin peilaaminen ja samalla kysyminen, oliko se tällainen, tai pyysin haastateltavaa tekemään liikkeen uudelleen, hieman isompana. Tämä ”hieman isompana” -pyyntö teki minut tietoiseksi syvälle rakentuneista liikkeen ideoista: isompi, laajempi, virtaavampi, jopa maksimaalinen. Tätä isomman, jatkuvan, virtaavan liikkeen ideaa juuri halusin itsessäni purkaa ja kuin varkein olinkin ketjuttamassa sitä eteenpäin. Onneksi tietoisuuteni tästä heräsi keskellä haastatteluja ja sain kiinni tämän impulssini, ennen kuin se ehti tulla vallitsevaksi. Ymmärsin jälkikäteen ”hieman isompana” -ajatuksessa olleen kuitenkin myös toisen puolen. Valitettavan usein aikuisikään tultaessa liikeraadat saattavat yksipuolistua ja kaventua. Tällöin liikeratojen pohtiminen, niistä tietoiseksi tuleminen, niiden haastaminen ja uudelleen opetteleminen voi olla osallistujalle palkitsevaa.

Jälkeenpäin huomasin, että yksi A4-kokoinen paperiarkki, haastattelurunko toimi minun ja kaipaamani maailman välisenä siltana. Kysymykset toimivat miltei tekosyynä päästä ihmisten pariin. Introverttinä ihmisenä ilman ”virallista” paperia ja kysymyksiä en olisi uskaltanut ihmisten pariin.

Salissa työstimisen vaiheessa toinen esiintyjä, Heikki Törmi, koki selvän muutoksen vuorovaikutuksellisuudessa suhteessa aikaisempaan työskentelytapaani koreografinä.⁵⁷ Aiemmassa -950-teoksessa hän kuvasi olevansa enimmäkseen ”vain” tanssija, kun taas *AmazinGRace*-prosessissa vuorovaikutus oli jatkuvaa, ratkaisuista keskusteltiin paljon. Heikki koki tämän vapauttavana, sillä useimmiten hän työskenteli perinteisissä hierarkkisissa teatterirakenteissa, joissa ohjaaja saattaa olla hyvinkin autoritaarinen. Hän koki vuorovaikutuksen turvallisena ja arvostavana. Työskentelytapa tuki Heikin mukaan spontaaniutta, luovuutta ja leikkiä. Kaiken kaikkiaan hän kuvaa prosessia antoisana: ”Sain siinä hienon kokemuksen nonverbaalilla tasolla toisista ihmisistä, sain havainnoida usean eri ihmisen kokemuksia ja kehollista ilmaisua. Kiinnostukseni osallistujalähtöiseen ja omakohtaiseen teatterintekemiseen syveni.” (Törmi, H., haastattelu 26.1.2016.)

AmazinGRace-teosta esitettiin tanssiesitykseksi paljon, yli kaksikymmentä kertaa. Esitys kiersi Kainuussa ja eri puolilla Suomea, yleensä jollain tanssifestiivaalilla. Tutkimusta aloittaessani ajatuksissani oli tuoda tutkimukseen mukaan yleisön ääni. Keräsin esitysten yleisöiltä kyselykaavakkeella (katso liite 8.) palautetta esityksestä. 119 katsojaa antoi palautetta, jota myöhemmin aloin purkaa. Tuossa vaiheessa tutkimukseni alkoi rajautua tiukemmin prosessiin, ja yleisövastausten koonti ja analysointi jäi kesken. Yleisövastausten parissa viettämäni aika kuitenkin avasi minulle yhä konkreettisemmin sitä tietoa, että ei ole oikeastaan olemassa ”yleistä” yleisöä, on vain yksittäisten katsojien elämismaailmasta kumpuavia yksityisiä kokemuksia, jotka poikkeavat paljon toisistaan. Tuon tähän muutaman esimerkin valaistakseni asiaa:

Nyt tekee mieli liikkua, pistää kädet maahan ja mennä karhunkävelyä, heittää kuperkeikkaa.

57 Vuosien saatossa taiteellinen vuorovaikutus välillämme on ollut aivan kuin tuntemattomien askelmien tunnustelua vuoronperään. Toinen löytää uuden askelman, tunnustelee, voiko sillä seistä, kestääkö se. Toinen tulee askelmalle perässä rohkeammin ja ottaa pian askeleen seuraavalle, vielä tuntemattomalle askelmalle ja jää tunnustelemaan. Ja pian toinen seuraa perässä. Mielikuvassani askelmat vievät alas päin, portaat ovat vanhat, osin kuluneet, osin sammaleiset. Löydetyt ja unohdetut yhtä aikaa.

Esitys oli todella katala, naivi, dramaturgialtaan ja ”poliittiselta” viestiltään makuuni liian yksinkertainen. En koe että monimutkaista maailmaa voi selittää noin yksinkertaisesti ja yksinkertaistaen. Katsoessa ahdisti ja hävetti.

Olen vahvasti koskettunut, liikuttunut. Älyllisesti ihastunut.

Tuntui että taiteilijoilla on elämänasenne kohdallaan. Herätti uskoa siihen miten me ihmiset pystymme yhdessä luomaan (tässä tapauksessa) esityksiä, joiden kautta katsella ja muuttaa maailmaa ja tapoja suhtautua toisiin maailmaan, itseän.

Lähes kaikki videohaastatteluihin osallistuneet tulivat katsomaan valmiin esityksen. Haastateltavieni kommentit olivat rohkaisevia: palautteen mukaan teos muistutti jostain uinuvasta ja unohdetusta kielestä ja tiedosta, joka itsessä ja toisissa on mutta joka tulee näkyviin vasta heijastuessaan teoksessa. Prosessia kuvattiin myös terapeutiseksi kokemukseksi. Yleisön palautteessa todettiin muun muassa, että teos onnistui tuomaan esiin jokaisen haastateltavan arvokkuuden, haurauden ja ihmisarvon. Fanaattinen suhde annettuihin liikkeisiin kannatti. Koin pääseväni kiinni kokemukselliseen tietoon tuomalla lavalle ihmisten omat liikkeet. Työskentelytapa toi esiin pintatodellisuudelle rinnakkaisen, toisen todellisuuden.

Jälkikäteen tarkasteltuna vuorovaikutuksen laatu *AmazinGRace*-prosessissa oli suuntaa antava. Kun pohdin salityöskentelyvaiheen, koreografian luomisen yhteydessä tapahtunutta vuorovaikutusta, koen vuorovaikutuksen olleen avointa ja toimivaa kaiken tekemisen, liikkeellisten ratkaisujen, ideoiden pallottelun, osioiden järjestyksen, äänimaailman, valaistuksen ja puuvustuksen valinnoissa. Halusin päästä kuitenkin vuorovaikutuksessa syvemmälle, toki samalla säilyttäen myös tekemiseen, konkreettisiin päätöksiin liittyvän yhteistoimijuuden. Minua kiinnosti tietää, mitä se tarkoittaisi koreografian kannalta, jos vuorovaikutus ulottuisi tunteiden ja tuntemusten alueelle. Halusin tutkia, millaista liikettä, koreografiaa buberlainen minä–sinä-kohtaaminen tai Damasion termin ilmaistu vuorovaikutuksen hetkellä somaattisista merkeistä tietoiseksi tuleminen tuottaisi (katso esim. alaluku 2.2.5). Ymmärsin, että se vuorovaikutteinen koreografia, jota olin tutkimuksessani jahtaamassa, tarkoitti laadultaan syvää toisen elävän olennon kohtaamista. Eksistentiaalisissa mielessä ja hahmoterapeuttisesti artikuloitujen kyseessä olisi olemassaolon manifestoitumisen hetki, kontakti, jossa on sallivuutta ja kunnioitusta.

Harjoitus- ja esityskuvia *AmazinGRace*. Kuvat: Iä Samoil



Harjoitus- ja esityskuvia *AmazinGRace*. Kuvat: Iä Samoil



Harjoitus- ja esityskuvia *AmazinGRace*. Kuvat: Iä Samoil



4. Kierto

Tutkimukseni toisen koreografisen prosessin, *Kierto*-prosessin, toteutin neljän osallistujan, Kauko Hyvärisen, Henna Knutarsin, Pekka Mäkihahon ja Marja Viertolan kanssa. *Kierto* oli ensi-illassa 26.1.2012 Kajaanissa. Halusin päästä tutkimaan *Kierto*-prosessin avulla vastavuoroisuutta syvemmin ja ajallisesti pidempään. Harjoitusprosessin fokuksessa oli itse vuorovaikutus sekä vuorovaikutuksessa syntyvän liikkeen organisoiminen, ja siinä seurattiin erityisesti valinta- ja päätösprosessia, missä valinnat tehdään ja kuka ne tekee.

Kierto-esitystä kehysti usea sisäkkäinen raami. Prosessin tuotannollinen taustakehys muotoutui taiteen ja työllisyyspolitiikan fuusiosta – esiintyjät olivat mukana Kierrätyskeskus Entringin taustajärjestön, Nakertaja-Hetteenmäen Kyläyhdistys ry:n hallinnoimassa ELY-keskuksen työllisyyspoliittisessa hankkeessa⁵⁸, ja he esiintyivät TE-toimiston palkkatuen⁵⁹ turvin. Video-, valo-, ääni- ja pukusuunnittelijan palkka koostui työryhmän apurahoista⁶⁰ sekä nykytanssin tuotantoryhmä Routa ry:n tuotantotuesta. Esityksen harjoitus- ja esityspaikan mahdollisti Kajaanissa toimiva Kulttuuriosuuskunta G-voima, joka ylläpitää Generaattori-näyttämöä. Tavoitteenani oli työskennellä ryhmän kanssa noin yhdeksän kuukautta, mutta toive kariutui varojen puutteeseen ja prosessi supistui viiteen kuukauteen.

Osallistajat Henna, Marja, Pekka ja Kauko olivat Nakertaja-Hetteenmäen kyläyhdistyksen luotsaaman Kierrätyskeskus Entringin palkkalistalla, mutta osan viikosta (keskimäärin neljä tuntia päivässä, kolme päivää viikossa) he työs-

58 ”'Reippaasti töihin' -hanke on Nakertaja - Hetteenmäen kyläyhdistys ry:n vaikeasti työllistyville työnhakijoille tarkoitettu hanke, joka ajoittuu vuosille 2011 - 2012. Hankkeen tarkoituksena on parantaa työttömien työnhakijoiden *työmarkkina*valmiuksia selvittämällä heidän työ- ja toimintakykynsä.” (Nakertaja-Hetteenmäen kyläyhdistyksen toimintasuunnitelma 2011.)

59 Kaksi osallistujista oli mukana TE-toimiston palkkatuella ja kaksi osallistujista TE-toimiston vajaakuntoisuustuella.

60 Valtion tanssitaide-toimikunta, Alfred Kordelinin säätiö ja Suomen Kulttuurirahaston Kainuun rahasto.

kentelevät kanssani. Aloitimme syyskuussa 2011. Työryhmässä oli mukana puvustaja-lavastaja Jaana Kurttila, joka yhdessä Maria Tolosen kanssa vastasi myös taustakankaan toteutuksesta. Videokuvaukset ja -leikkaukset toteutti Heikki Törmi, ja äänisuunnittelusta vastasi Jori Tossavainen yhdessä muun työryhmän kanssa. Seppo Kimanen esiintyi videonauhojen sello-osuuksissa, ja valosuunnittelusta vastasi Timo Sirkkala. Valokuvauksen toteutti Ia Samoil ja graafisen suunnittelun Elina Kosunen.

Kyseisessä prosessissa käytin taiteellisen työskentelyn rinnalla myös osallistuvaa havainnointia (*participant observation*). Anttilan mukaan tämä tarkoittaa, että tutkija on itse fyysisesti läsnä tutkimuskohteessaan, ja kysymyksen lähtökohta voi olla ”Mitä tässä tapahtuu, mikä on tärkeää ja olennaista?”. Osallistuvaa havainnointia käytetään muun muassa sosiaali- ja kulttuuriantropologian piirissä, jossa tutkija ei välttämättä tiedä, mihin kysymyksiin haluaa vastauksia. ”Vastaukset” tulevat esiin vasta, kun tutkija elää kyseisen kulttuurin tai ilmiön ilmastossa. Täytyy kuitenkin muistaa, että havainto on aina valikoiva: siihen vaikuttavat tutkijan omat mieltymykset, ennakkoluulot ja ennako-odotukset. (Anttila 2006, 192–193.)

4.1. Taustatyö

Tavoitteenani oli löytää toiseen tutkimusesitykseeni esiintyjiksi ihmisiä, joilla ei olisi taidetanssihistoriaa. Koin *AmazinGRace*-prosessin saatelleen minut jonkin kiinnostavan äärelle, muun muassa sen, miten kehystää ja koreografoida kenen tahansa kansalaisen liike ja liikkuminen siten, että sen voi virittyä näkemään ja kokemaan taiteena. Halusin koreografina raivata tilaa ja hetkiä, joissa voi asettua ihmettelemään elämää huokuvan mysteerin, ainutlaatuisten elävien olentojen olemassaoloa, joka ilmenee elävässä kehossa.

Aloitin työn valmistelun tammikuussa 2010, jolloin olin mukana työstämässä ison kolmivuotisen hankkeen hakemusta Raha-automaattiyhdistykselle. Hankkeen tarkoituksena oli mahdollistaa taiteellisesti laaja-alainen ja pitkäaikainen työskentely pitkäaikaistyöttömien kanssa. Kielteisen avustuspäätöksen jälkeen lokakuussa 2010 aloin kartoittaa Kajaanissa toimivia kolmannen sektorin yhdistyksiä, joilla oli jo olemassa olevaa toimintaa pitkäaikaistyöttömien parissa. Otin yhteyttä Nakertaja-Hetteenmäen kyläyhdistyksen toiminnanjohtaja Mauri Saastamoiseen, joka innostui hankkeesta. Aloitimme yhteistyöneuvottelut 21.1.2011. Sähköpostitse jatkuneen yhteydenpidon jälkeen tapasimme uudestaan 30.5.2011, jolloin jäimme odottamaan Kainuun ELY-keskuksen⁶¹ pää-

61 ELY on lyhenne elinkeino-, liikenne- ja ympäristökeskuksesta.

töstä mahdollisesta uudesta hankerahoituksesta. Kyläyhdistys sai myönteisen päätöksen elokuun alussa, ja 25.8.2011 kävin Kierrätyskeskus Entringissä esittelemässä projektiani. Syyskuun alussa sain tietää neljän vapaaehtoisen osallistujan halusta lähteä projektiin mukaan.

4.2. Prosessin työskentelytapojen ja -vaiheiden kuvausta

Käyn seuraavassa läpi kokemuksiani ja havaintojani *Kierto*-prosessista. Aloitimme tapaamiset 19.9.2011. Pidin ennakkosuunnittelun mahdollisimman minimissä: järjestin lähinnä yhteisen ajan ja tilan ja pyrin seuraamaan, mitä tilanteesta lähtisi nousemaan ja mitä olisi tarpeen tehdä. Enimmäkseen olin harjoitusten kulusta vastuussa yksin. Heikki Törmi oli mukana noin kolmasosassa harjoituksista, ja hän vastasi prosessiin liittyvien videoiden kuvauksista. Heikin ollessa paikalla pystyin katsomaan harjoitusten kulkua hieman etäämmältä, mikä auttoi hahmottamaan, mitä suuntaa seuraavaksi voisi kokeilla.

Kierron harjoitusprosessin alkuvaiheessa, jolloin prosessia oli takana kaksi päivää, huolettomat odotukset yhdessä tekemisestä ovat näkyvissä videokameralle 21.9.2011 talteen otetuissa ja esitykseen osin siirtyneissä esiintyjien haastatteluissa.

Oon odottavalla kannalla, että mitä tästä tulee. Innolla odotan, että mitä saadaan aikaiseksi. (Marja)

Sen aika näyttää, mitä tuleman pitää. Näkyy sitten, talven kuluessa. (Kauko)

Semmosia odotuksia, että tässä yhdessä jutellaan ja ollaan tuossa porukassa ja liikutaan ja mitä siihen nyt kuuluu kaikkee tämmöstä. Vielä tiää, ei oo odotuksiakaan hirveesti. (Pekka)

Mulla on aika tyhjän tuntunen olo, en oikeen osaa odottaa mitään. (Henna)

Päivien kulku oli yleensä seuraava: Ensin oli alkurinki, jossa jaoimme senhetkisiä oloja ja kuulumisia sen verran kuin kukin sillä hetkellä koki tarpeelliseksi. Tämän jälkeen liikuimme salissa ja teimme kirjoitustehtäviä esiin nousevista teemoista. Halusin keskustelevalle yhdessäololle rauhallisen hetken ja ratkaisin sen siten, että istuimme aamuisin Generaattori-salin lämpiössä ringissä tuoleilla, ja ringin keskellä paloi kynttilä. Kullakin osallistujalla oli vapaus puhua siitä, mikä sillä hetkellä oli mielessä, tai sai olla myös hiljaa, jos halusi. Tulin tietoisiksi kielestä, käytetystä merkityksentuotannosta, risteävistä diskursseista, jotka olivat huo-

mattavasti monimuotoisempia kuin mihin olin aiemmissa tanssiproduktioissa tottunut. Huomasin joutuvani pohtimaan, kenen kieltä harjoitusprosessissa puhutaan, ja laitoin merkille, kuinka paljon mietin ennen puhumistani yksittäisen tanssitermistön käyttöä, esimerkiksi käytäntö polvien koukistuksesta nimeä plié vai ”polvien koukistus”. Tasa-arvoisen kohtaamisen tavoittelu osoittautui huomattavasti monimutkaisemmaksi kuin olin ajatellut.

Kun ryhdyimme liikkumaan, siirryimme salin puolelle. Lähdin liikkeelle hienovaraisesti, kuulostellen, ja korostin, että omaa kehoa ja mieltä vastaan ei tulisi tehdä: kaikki rajat ja rajoitteet saavat olla olemassa, ne kertovat tärkeitä asioita itsellemme. Pyrkimyksenäni oli olla läsnä oleva, kuuleva ja näkevä koreografi, joka ajan ja paikan järjestäjänä tarjoaa osallistujille, myös itselleni, mahdollisuuden nähdä ja kuulla itseä ja toisia ihmisiä.

Harjoitusprosessin aikana en tiedostanut, miksi koin rajojen ja rajoitteiden kunnioittamisen tärkeänä. Jos ryhmäläinen koki vaikkapa lattiatasossa liikkumisen vastenmielisenä, koreografina kunnioitin sitä. Samalla tavalla kunnioitin toisen liikkujan fyysistä rajoitetta: pyysin osallistujaa kuulostelemaan tarkasti eri asentoja (jos teimme yhteistä lämmittelyä) ja pyysin, että hän ilmaisisi, jos jokin olisi hankala tehdä, niin etsisimme vaihtoehtoisen tavan. Jälkikäteen ymmärsin, että rajojen kuulosteleminen ja tiedostaminen vie huomion ihmiseen itseensä: ulkopuolisen (väki)vallan mahdollisuus pienenee, jos ryhmäläinen sanoo ”ei, tuo ei sovi”. Itsemääräämisoikeus oman ruumiin ja mielen suhteen lisääntyy. Prosessin edetessä esiin tuli huomioita myös siitä, että sisäiset rajat ja rajoitteet voivat olla hengittäviä, tulla joustaviksi ja taas tiukemmiksi ja olla toisena hetkenä toisenlaiset. Myös häpeä tuli ilmiönä esiin. Palaan tähän luvussa Tulokset (luku 6).

Työ vei koreografi-Kirsin kauhun ja avuttomuuden partaalle. Mitä ihmettä olen tekemässä, miksi ja miten. Idean tasolla (elokuussa) työsuunnitelmani oli tämä:

Työskentelemme ryhmässä erilaisin toiminnallisin menetelmin, mitään aikaisempaa kokemusta mistään liikkumisen / tanssimisen muodosta ei tarvitse olla, mutta kokemus ei myöskään ole este osallistumiselle. Yhdessä tehden taiteen vastaanottaminen yksisuuntaisena tapahtumana väistyy ja tilalle astuu vuorovaikutusten kenttä, jonka kautta tutkitaan taiteen toteutumisen ja tapahtumisen ilmiötä. Liikkeelle lähdetään osallistujien oma-kohtaisen kokemuksellisen liikkeen etsimisestä ja kehollisen olemassaolon havainnoinnista. Pidän ennakkosuunnittelun mahdollisimman minimissä, ja katson mitä tapahtuu. Työskentelyssä tarkastellaan osallistujien henkiloikkahtaisen elämän aineksia, tapahtumia, muistoja sekä mielikuvia. Niistä

kirjoitetaan, havainnollistetaan, koreografoidaan, toiminnallistetaan ja jaetaan ryhmässä. (Tpk 27.8.2011.)

Kokemuksen tasolla, harjoitusten käynnistyttyä työskentelypäiväkirjani kertoo seuraavan:

Aamulla ennen harjoituksia massiivinen ahdistus ja levottomuus, fyysisesti oksettava olo, ja tiedän että tämä ei ole vatsatautia. En ymmärrä mitä minulle tapahtuu. Kaksi vesillä olevaa venettä ja kumpikin liukuu omiin suuntiinsa. Olen ottamassa askelta niiden välissä. Vanha koreografi-Kirsi purkautuu yhä kiivaampaa tahtia. Uutta ei ole. Ja tuntuu ettei ole syntymässäkään. En halua olla enää päivääkään koreografi! Se näyttäytyy niin irrallisena ja outona näiden persoonien keskellä. (Tpk 26.9.2011.)

Pysyttelin tässä ristiriidassa ja avuttomuudessa ajatuksenani, että levottomuuden ja tuskaisuuden takana olisi jotain tutkimukseni kannalta oleellista tietoa. En aikunut paeta enkä pystynyt pakenemaan enää vanhan koreografi-roolin taakse, koreografin, joka tietää, ottaa kaaoksen haltuun, ennakoi, kontrolloi, suunnittelee ja samalla etääntyy itse prosessista. Samalla ymmärsin hyvin konkreettisesti, että minulla ryhmän vetäjänä on valtaa, halusin tai en, suunnata prosessia. Haa-veeni vallan tasa-arvoisesta jakautumisesta oli vielä olemassa. Kaikki se, mihin huomioni harjoituksissa kiinnittyi, mihin tartuin, mihin halusin pysähtyä ja miten sen tein, minkä taas ohitin, oli valtaa ja vallankäyttöä. Oloni oli kuin juuri kuoriutumaan alkaneella kananpojalla: kuori on jo rikki, pelottaa työntyä turvasta ulos, mutta kuoren sisällä kyhjäyttäminen tuntuu naurettavalta. Koin olevani keskellä koreografi-roolin transformaatio-prosessia, matkalla kohti uudenlaista ja tunsin luissa ja ytimissäni, että muutos on pysyvää.

Kun katson nyt taaksepäin tuota oloani, ajattelen, että kyseessä oli pelko vallasta yli toisen, (väki)vallasta. Sitä annettua perintöä en haluaisi eteenpäin ketjuttaa. Ei, en näille ihmisille, jotka työskentelevät urheasti kulutuksen ja kaa-topaikan välisellä vyöhykkeellä, reunalla, josta alkaa jäte. Haluan tarjota heille jotain arvokasta ja kaunista. Ratkaisin epätietoisuuden antautumalla läsnäoloon, tässä-ja-nyt -hetkeen, seuraamalla ruumiini reaktioita, mielentiloja, mitä kulloinenkin tilanne ja vuorovaikutus synnytti. Ymmärrän näin jälkikäteen myös sen, että olisin kipeästi tarvinnut terapeuttisesta työstä tuttua työnohjausta, mikäli sellainen käytäntö tanssitaiteen parissa olisi vain ollut saatavilla.

Merkillepantavaa oli, että mikäli olin pelon ohjaamana edellisenä päivänä suunnitellut seuraavalle päivälle jotain organisoitua liikettä, se oli aina heitettyä lennosta romukoppaan. Työpäiväkirjani kertoo seuraavan:

On uskomatonta, mitä tarkemmaksi jonkun liikkeellisen osan suunnittelee, sen älyttömämmälle se vaikuttaa. Miksi minun on niin vaikea keksiä vapaapulsatiivisia tehtäviä – että olisi selkeät rajat, joiden sisällä toimia, ettei tarvitsisi turvautua tähän vanhaan: kaapata askelia yhteiseen rytmiin, tuntuu että ihmiset menettävät jotakin itsestään yrittäessään suoriutua tehtävästä 'oikein', luovuus vähenee, taide vähenee! Silloin kun tehtävänä on toimintaan keskittyminen, esim. ylösnouseminen lattialta seisomaan tai oman nimen kirjoittaminen ruumiinosalla, persoona tulee esiin, ja se on kaunista. (Tpk 15.11.2011.)

Sama hiertymä oli näkyvissä jo *AmazinGRace*-teoksen yhteydessä. Liikkeen liiallinen organisoiminen teki siitä tasapaksua, organisoiminen ja ennakkosuunnittelu toimivat mielialalääkkeen tavoin, se leikkasi ”ylä- ja alapiikit”. Kiinnostukseni *Kierron* harjoituksissa⁶² alkoi kohdistumaan yhä enemmän osallistujien henkilökohtaisen elämän aineksiin, tapahtumiin, muistoihin sekä mielikuviin. Osallistujien omakohtaisen kokemuksellisen liikkeen etsiminen tuli yhä tärkeämmäksi osaksi työskentelyä. Näihin kiinni päästäkseni mietin kunkin päivän päätteeksi kyseisen päivän aikana esiin nousseisiin teemoihin liittyviä kysymyksiä, joita osallistujat pohtisivat ja kirjoittaisivat seuraavaan harjoituskertaan mennessä muistiin, ja ne jaettaisiin seuraavan harjoituksen aamuringissä. Kysymyksiä olivat muun muassa seuraavat: Kirjoita oma työ- ja kurssihistoriasi (ammattinimikkeet, kurssien nimet). Mistä haaveilit lapsena tai mistä haaveilet nyt? Ensimmäinen mielikuva elämästä (lapsena)? Iloisin muisto elämästä? Surullisin muisto? Mitä sana taide tuo sinulle mieleen?

Esitykseen näistä prosesseista ei jäänyt juuri jälkiä, mutta toistemme henkilökohtaisen ja intiiminkin aineksen äärelle pysähtyminen oli tärkeä luottamusta ja turvaa herättävä tekijä prosessin aikana.

62 Vaikuttaa siltä, että sana *harjoitus* ei ole nykyisessä työskentelytavassani enää kovin osuva; toistaiseksi en ole kuvaavampaa löytänyt.

Yksi osallistujista kuvaa oloaan seuraavasti:

Ekasta päivästä jäi hyvä filis. Ensin tuntu vähän sekavalta se, mutta sitte tänne ku töihin (Kierrätyskeskus Entrinki) tuli takasi, ni tuntu ihan hyvältä. Että vähä niinku helepottunu olo semmonen ku sai jutella kaikkee, omiaki asioita. (Videohaastattelu 26.9.2011, Pekka)

Keskityimme niin kehollisiin kuin mielen tasolla aistittaviin tuntemuksiin ja tunteisiin, kuten edellisessä *AmazinGRace*-teoksessa, joita refleктоitiin ja jaettiin sekä kirjoittaen että liikkuen. Kysymykset koskivat seuraavia aihealueita, niin sanottuja ”sisäisiä maisemia”⁶³: rakkaus, viha, totuus, rauha, pelko, häpeä, syyllisyys, anteeksianto, olla olemassa, suru, ilo. Pohdimme, missä kohtaa elämää jokin näistä teemoista on ollut erityisesti pinnassa, mihin kohtaan kehossa kukin tuntemus paikallistuu ja millainen se voisi olla liikkeenä. Tehtävä purettiin yksitellen siten, että elämäkokemuksesta kerrottiin sanallisesti ja hetken kuluttua ilmaistiin sama liikkuen. Toiset (minä mukaan lukien) opettelivat juuri esiin tuodun liikkeen tai liikkeet. Ryhmän vetäjän roolissa otin liikkeet itseäni säilöön. Muutama yhteinen liikkeellinen kohtaus, joita varsinaisessa esityksessä on, on näitä säiliössä olleita liikkeitä, joista olen työstänyt koreografiaa pysyen uskollisena saaduille liikkeille.

Harjoituksissa testasimme erilaisia tehtäväperusteisia kohtauksia. Esimerkiksi kohtauksessa *Tärkeät maisemat (ulkoiset)* kukin osallistuja kirjoittaa valitsemallaan kehon osalla oman nimensä liikkeellisesti tilaan. Samanaikaisesti henkilö esittelee videolla omaa tärkeää ulkoista maisemaansa. Yksi koreografisesti tarkkoihin liikkeisiin perustuva osio muotoutui äijäjoogan jälkimainingeissa. Kutsuin harjoitusprosessin aikana vieraaksemme äijäjoogan kehittäjän, Veikko Tarvaisen Helsingistä. Hänen vetämänsä jooga toteutui 17.–18.10.2011. Osallistujat tuntuivat pitävän äijäjoogasta, ja se jäi elämään harjoituksiimme, ensin lämmitelymuotona ja myöhemmin koreografisena kompositiona.

Päivä yleensä päättyi myös lyhyeen kirjoitustehtävään, jossa osallistujat kuvasivat kuluneen päivän tunnelmia ja tuntemuksia. Rohkaisin heitä olemaan rehellisiä, minua ei tarvitsisi miellyttää. Näissä kohtaa toin esille, että työskentely liittyy tutkimukseeni, ja siinä yhteydessä toivoin avointa ja rehellistä palautetta,

63 Sisäisellä maisemalla ja sisäisyydellä viitataan hahmoterapeuttiseen sisäiseen tietoisuuden tasoon (kehotuntemukset, tunteet, aistimukset), joka ei suoranaisesti näydy toiselle ihmiselle, ellei henkilö itse artikuloi sitä puhumalla tai kehon kielellä.

koska olin etsimässä itselleni uudenlaisia tekemisen tapoja. 22.11.2011 saaduissa kokemuskirjoituksissa kerrottiin muun muassa seuraavasti:

Koko homma on ollut kivaa. Harjoittelu on ollut hauskaa, kuin myös video-kuvaus. Esiintyminen jännittää isolle porukalle. Oman äänen kuuleminen nauhalta on outoa... (Henna)

Mukavaa ja kiinnostavaa ollut. Ihana olla ammattitaiteilijoiden käsissä. Ainoa, mistä en oikein ole pitänyt, on tuo tappelu-kaatopaikka jne. musiikki, mutta tuskin siihen mikään melodinen kappale sopisikaan. Harjoittellessa kyllä huomaa kuinka huonossa kunnossa on... Edelleen hyvä porukka koolla! (Marja)

Odottaa mielenkiinnolla aina seuraavaa kertaa. Odotan innolla ensi-iltaa. Yllättävän raskasta, ottaa kunnon päälle. Näkee tekemisen toisesta näkökulmasta, ei pelkästään katsojan näkökulmasta. (Kauko)

Harjoitusten aikana osallistujilta saamani kokemuskirjoitukset olivat poikkeuksetta positiivisia. En siten kokenut tarvetta lähteä muuttamaan työskentelyn tapaa.

4.3. Kohti esitystä

Kuvailen seuraavaksi esitykseen päätyneen aineiston valikoitumisprosessia. En koe tarpeen käydä systemaattisesti läpi jokaisen osion syntyprosessia. Pyrin tuomaan riittävän kattavasti esille eri työskentelytapoja, että lukijalle muodostuu käsitys osallistujien ja minun roolistani sekä käymästämme dialogista koreografisen prosessin siinä vaiheessa, jossa harjoitusprosessi suuntautuu esitystä kohti.

Lokakuussa 2011 aloimme keskustelemaan, haluaisivatko kaikki sitoutua esitystä kohti menemiseen. Puhuimme siitä, että esitys olisi julkinen tapahtuma. Kullakin oli vapaus vetää henkilökohtaisista elämänaineiksista kertomiselle raja siihen kohtaan, mikä tuntui sopivalta. Esitykseen sitoutuminen sopi kaikille. Kahden ja puolen kuukauden aineiston keräämisen, niin liikkeellisen, kerronnallisen kuin videonauhoitusten jälkeen, aloitimme sen järjestelyn. Järjestäminen ja rajaaminen alkoi aiemmin kuin olin itse ajatellut, koska sain ryhmäläisiltä palautetta turhautumisesta. Materiaalia oli paljon, mutta se oli hahmottomassa läjässä. Tilanteessa oli varmaankin jotain samaa kuin silloin, kun Kierrätyskeskus Entringin takahuoneeseen tutustuessani huomasin miettiväni, kuinka ihmeessä ihmiset saivat täältä tavarahan ja vaatteiden paljouden keskeltä poimittua ja vali-

koitua kiertoon kelpaavan. Seurasin ihmisten lajittelutyöskentelyä ja siinä olevaa rauhaa, selkeyttä ja konstailemattomuutta ja ymmärsin, että juuri noin levollisesti minunkin tulisi tarkastella aineistovuorta.

Materiaalin tarkastelun jälkeen oivalsin, että videomateriaalista voisi tulla tukea antava ja rytmittävä kehys esitykselle. Samalla se kannattelisi esiintyjien lavalla olemista. Esiintyjät toivat harjoitusten lomassa ja myös kirjoitustehtävissä esiin jännittäväänsä esillä olemista.

Osallistujien aiempia kokemuksia esiintymispelosta ja jännityksestä ei sivuutettu, vaan kiinnitimme niihin huomiota. Kyselin, mikä voisi auttaa jännityksen taltuttamisessa. Osallistujien mukaan jo huomion kiinnittäminen ja asiasta puhuminen laimensivat jännitystä. Pyrin antamaan myös kannustavaa palautetta ja peilausta. Mikäli jokin koreografinen ratkaisu mietitytti minua ja halusin muuttaa siitä jotakin tai harjoitella lisää, tähdensin sitä, että ”ongelma” oli koreografinen, se oli minun kyvyttömyyttäni rakentaa kohtaus kokonaisuuteen sopivaksi. Otin vastuun, en syyttänyt toimimattomuudesta osallistujia, sillä todella koin, että vastuu oli minulla. Ryhmäläiset olivat mielestäni ”täydellisiä”: he tekivät parhaansa ja olivat jo valmiita taideteoksia itsessään. Tunsin hyvällä tavalla oloni nöyräksi. Tehtäväkseni tuntui lopulta muodostuvan se, kuinka pysyisin ”poissa tieltä”, että kaikkien heidän ja kunkin yksilön koskettava kauneus pääsisi esiin.

Yhden osion äänimateriaali muotoutui kunkin ihmisen itse valikoimasta oman elämänsä kertomuksesta; siinä kohtaa videomateriaalia ei ollut. Pyysin osallistujia kirjoittamaan elämästään, jostakin tapahtumasta, paikasta tai kokemuksesta, joka on tuntunut itselle tärkeältä ja jonka voisi ajatella tulevan jaetuksi esityksessä. Sain seuraavat kertomukset: *Ravireissu Halsualle, Painoni, Pöllyvaara* ja *Kokemuksia Kostamuksesta*. Kirjoitetut kertomukset nauhoitettiin. Työstimme kyseistä osiota siten, että laitoin ääninauhan pyörimään ja ensin tarinan kertoja itse antoi tekstin vaikuttaa keholliseen olemiseensa ja liikkumiseensa tilassa. Sen jälkeen laitoin äänitallenteen uudelleen pyörimään ja muut osallistujat tulivat mukaan ”tekstijameihin”. Tein muistiinpanoja osallistujien tilallisista sijoitumisista sekä liikkumisesta. Käytin koreografista silmääni (ja samalla valtaa) ja poimin improvisoiduista hetkistä kohdat, joiden tunsin avaavan perspektiiviä tai luovan kiinnostavan jännitteen suhteessa ääninauhaan.

Työstimme kunkin osallistujan kanssa noita poimittuja hetkiä siten, että niihin alkoi muodostua jokin raami, jonka sisällä toiminta tapahtuisi. Samalla tutkimme, onko kertomuksessa mukana koko ryhmä vai onko kyseessä soolo, duetto tai trio.

Marjan kädet tanssivat. Hän istuu maassa "merenneito"-asennossa, jalat koukistettuina. Käsivarret alkavat liikkua hitaasti. Ne nousevat kuin liekit yhä ylemmäs, pään yläpuolelle. Liike ulottuu sormiin saakka. Nauhalta kuuluu osa Marjan kertomuksesta: "Kun olin 17-vuotta, isä kuoli äkillisesti. Silloin elämäni tuli suuri tyhjiö. Haahuilin kuin unessa pitkän aikaa. Syöminen jäi, oli päiviä etten syönyt ollenkaan ja paino tippui kovaa vauhtia. Painoni laski 38 kiloon. En jaksanut juurikaan liikkua, hengästyin heti. Jaloissa levein kohta oli polvet, kämmenet sai hyvin reiden ympärille ja jäi vielä tyhjää tilaakin." (Tpk 9.1.2012.)

Marjan käsien soolo oli esimerkki siitä, että se vaikutti valmiilta heti syntyessään. En osannut lisätä siihen mitään enkä poistaa siitä mitään. Hennan *Ravireissu Halsualle* muotoutui liikkeellisesti ja tilallisesti suunnitelluimmaksi. Hennan kanssa kohtauksessa oli toinen esiintyjä Kauko, jonka kanssa he etenivät kehällä tiettyä askelkuviorytmiä noudattaen. Testasimme erilaisia rytmejä ja valitsimme niistä esiintyjille toimivimman. Kaukon ja Pekan tarinoissa taas mukana oli koko työryhmä, osio tapahtui rajatun raamin sisällä ja sitä rytmitti nauhalta tullut puhuttu teksti.

Tammikuussa 2012, harjoitellessamme eri osioita "esittämiskuntoon", kitkaisuutta nousi esiin. Olin kiitollinen Hennalle, joka löi harjoituksissa "liinat kiinni" ja sanoitti suorapuheisesti oloaan harjoitellessamme hänen *Ravireissu Halsualle* -osiotaan. Henna totesi: "Minä en ainakaan tule esityksiin, en tajua tästä mitään, enkä tule oppimaan tätä" (Tpk 5.1.2012). Kerroin, että mitään sellaista, mikä tuntuu, että ei halua tehdä tai ei ymmärrä sen motiivia, ei tarvitse tehdä. Sanoin myös, että on mahdoton vielä osata, koska emme olleet harjoitelleet kuin muutama kerran kyseistä kohtausta. Sanoin, että en vielä luovuta, ennen kuin ollaan harjoiteltu muutama kerta lisää. Kohtaus alkoi kahden harjoituskerran jälkeen sujumaan, ja Henna sanoi olevansa sinut kyseisen osion kanssa.

Hennan turhautumisen esiin tulo oli tärkeää. Tulin yhä tarkemmin pohtineeksi, millaiseen tilanteeseen olen heitä asettamassa. He tekevät jotain sellaista, jota eivät ole ennen tehneet. Pohdin kuumeisesti, kuinka voisin tukea heitä parhaalla tavalla, että en tulisi paiskanneeksi heitä lavalle, esitykseen, oman onnensa nojaan. Yritin myös lisätä ymmärrystä siitä, että harjoittelu ja epävarmuuden sietäminen on yksi olennainen osa prosessia. Pysin tunnustelemalla löytämään hedelmällisen tasapainon, jossa harjoittelu ei muuttuisi painostamiseksi, ja toisaalta, ettei luovuttaisi ideoista liian helposti, ensimmäisen kitkakohdan ilmentyessä.

Päädyin kysymään yhä tarkemmin kunkin osion harjoittamisen jälkeen osallistujilta heidän tuntemuksistaan, oliko kehossa havaittavissa jännitystä tai häpeää (katso häpeästä lisää luku 6, Tulokset). Jos jännitystä tai häpeää ilmeni, pohdimme yhdessä, miten tilanteen voisi ratkaista. Kerroin osallistujille omista ”kikoistani”, joita olin käyttänyt tanssihistoriani aikana: syvään hengittäminen, maan tunteminen jalkojen alla ja jännitysenergian suuntaaminen raajoista ulos. Jännityksen huomioiminen suuntasi myös taiteellisia valintoja. Havaitsimme, että video toisi hyvää tukea ja turvaa. Esitykseen päätyvässä videomateriaalissa on seuraavia osia: *Alku*⁶⁴, *Tärkeät maisemat (ulkoiset)*, *Tärkeät maisemat (sisäiset)* sekä *Kierrätys ja sello*. *Sisäiset maisemat* -osio on työstetty vastaavalla tavalla kuin *AmazinGRace*-teoksen liikkeiden kerääminen (katso luku 3, *AmazinGRace*).

Esitystä kohti edetessämme jännite päätöksien ja päättämättömyyden välillä kasvoi. Kokeilimme yhä erilaisia vaihtoehtoja ja versioita eri osioista ja osioiden järjestyksistä. Kyselin jälleen osallistujilta, kuinka he kokivat kokeilut ja muutokset. Liitän tähän myös loppukyselystäni saamani vastauksen samasta aiheesta.

Toivottavasti ei tule enää paljoa muutoksia ettei aiheudu sitten sekaannuksia. (Henna 12.1.2012)

Koreografiamuutokset tuovat vähän jännitystä ilmaan... (...) Musiikin muutokset oli täys kymppi veto! (Marja 12.1.2012)

Ei liikaa muutoksia eikä harjoitusten lopussa enää ollenkaan. (Vastaus kysymykseen ”Miten asiat voisi tehdä paremmin?” Pekka 22.2.2012)

Vastauksissa nousi esiin toive, että olisin lyönyt lukkoon materiaalin ja osioiden järjestyksen aikaisemmin kuin nyt tein. Muutokset eivät olleet kovin toivottuja.

Itse esityksen rytmiksi tuli rauhallinen eteneminen. Eräs katsoja kommentoi yhden Kajaanin esityksen jälkeen, että oli miellyttävää, kun esitys ei pyrkinyt vaikuttamaan, vakuuttamaan eikä väittämään, vaan se luotti ”vähemmän on enemmän” -ajatuksen. Vaikuttaa siltä, että työskentelytapamme, viipyilevä ja tunteleva oleminen, jätti jälkensä esitykseen. Yksi katsoja, Teatterikorkeakoulun opiskelija, kommentoi Helsingin esityksen jälkeen, että esiintyjät saisivat tulla opettamaan TeaKiin esiintyjäntyötä. Hän koki esiintyjien olevan poikkeuksellisen tavalla ”itsessään kiinni”, levollisesti ja läsnäolevasti. Edelliseen kommenttiin nojaten uskoisin esityksessä näkyneen myös jännityksen ja esiintymiskammon huomioon ottamisen harjoitusprosessin aikana.

64 *Alku*-videolla ihmiset puhuvat odotuksistaan ensimmäisen päivän aamuna sekä kokemuksistaan ensimmäisen päivän jälkeen ja he vastaavat kysymykseen, mitä taide-sana tuo minulle mieleen.

Kierto-esityksen käsiohjelmassa kuvaan työprosessia seuraavasti:

Tavoitteenani on tutkia koreografian mahdollisuutta toimia yksittäisen ihmisen tai ryhmän puheenvuorona. Tutkin myös taiteilijan vallan purkamista, jaettua tekijyyttä, vuoropuhelua ja yhdessä olemista ennalta määritellyn tekemisen sijaan. Voisiko koreografi sella menetelmällä päästä kiinni ihmisen sisäisyyteen ja tuntoihin? Mitä tuon sisäisyyden tavoittaminen ja lopulta sen jakaminen esityksessä voisi tarkoittaa?

Esitimme *Kiertoa* Kajaanin Generaattori-näyttämöllä 26.1.2012–2.2.2012. *Kierto* vieraili myös Pitskun Kulttuurikirkossa Helsingissä 2.5.2012, *Tutke*-päivillä Teatterikorkeakoulussa 30.5.2012 sekä *Kajaanin Runoviikot* -festivaalilla 5.7.2012. Kuukausien tauko harjoitusperiodin ja esitysten jälkeen jännitti esiintyjiä, ja huolena oli, kuinka he muistaisivat enää toukokuussa, miten esitys meni, missä järjestyksessä osiot etenivät. Varasin esityksen lämmittämiseen aikaa reilun viikon, jolloin ehdimme rauhassa muistella esityksen rakenteen ja eri osiot läpi.

Keräsin *Kierto*-esitysten yleisöiltä (Kajaani ja Helsinki) kyselykaavakkeella palautetta, aivan samoin kuin olin tehnyt *AmazinGRace*-esitysten yhteydessä. Sain kyselyllä tietoa myös vastaajien aiemmasta aktiivisuudesta tanssitaiteen katsojana. *AmazinGRace* ja *Kierto* -esitysten katsojat eivät poikenneet tässä toisistaan, suurin osa vastaajista oli tanssitaiteen ”ystäviä”, aktiivisia katsojia. Merkille pantavaa on, että saaduissa vastauksissa ei tullut esiin lainkaan kriittistä tai negatiivista palautetta. Jäin pohtimaan tätä ilmiötä; olisiko voinut olla niin, että kriittisesti ajatteleva katsoja ei halunnut syystä tai toisesta ilmaista kritiikkiään, vaikka palautteet annettiin nimettöminä. Seuraavissa otteissa on *Kierto*-esityksen katsojien kokemuksia ja tunteita sekä pohdintaa taiteen merkityksestä.

Juuri tällaisella taiteen ja arjen kohtaamisella on merkitystä. Aina kun jotain perinteisestä poikkeavaa on esillä tulen katsomaan. Lisää tällaista! Taiteella on merkitystä; terapeutista ja voimaannuttavaa. Merkitystä on sekä katsojille että esiintyjille. Esityksestä / taiteesta voi löytää palan itseään. (...) Ihana oli katsoa vuorovaikutusta esiintyjien välillä. Varmasti merkityksellistä heille. Liikkeet ja oleminen lavalla vaikuttivat vapautuneilta. Oli kiva katsoa tavallisia ihmisiä lavalla.

Tämä oli aidosti kaunista. Esitys tavoitti jotain syvästi inhimillistä ja samalla KAUNISTA.

Todella hieno esitys! Esiintyjät upeasti läsnä koko ajan. Lopuksi olisi tehnyt mieli halata heitä kaikkia.

Olotila on hyvä. Mietin, kuinka tärkeää ihmiselle on saada tuoda syvällistä itsestään ulos. Esiintyjät olivat rohkeita, selvästi nauttivat ja koko aika vapautuivat. (...) Ihanaa, että nämä ihmiset = esiintyjät ovat saaneet tämän kokemuksen. Tärkeää etenkin itsetunnon kannalta. Päättäjät pitäisi saada katsomaan.

Taiteen tehtävä on säilyttää ja muistuttaa uskosta elämään, ihmisiin ja hyvyteen. (...) teos nosti esille kulutuksen ja sen miten hukumme paskaan kaiken romun ja pahojen kokemusten keskellä. Mutta tämä ei ole koko totuus elämästä! Ihmisyyden ja kohtaaminen toisten kanssa nostavat päämme kaiken paskan yli, pinnalle hengittämään. Tämä teos todistaa sen!

Taiteella on suuri merkitys siihen kuinka koemme itsemme tässä huikean maailmassa. Kun ajallekaan ei ole aikaa... Taide pysäyttää vuoropuhelun itsen ja maailman välille.

Ei tarvitse olla huippukoulutettu esiintyjä vaikuttavaan teokseen.

Mielestäni tällainen taide on merkityksellistä, kun tekemässä on sekä tavalliset ihmiset että ammattilaiset. Yhteistyöstä syntyy jotain, mikä on enemmän kuin kummatkaan yksin voisivat saada aikaan.

Tällaista jakamista teatteri joutaisikin olla. (...) Taide tekee minun elämästäni parempaa. Suomessa viimeinen jäljellä oleva kirkko. Kiitos.

Taide ei ole enää norsunluutorneissa, sen on tämä esitys viimeistään todistanut.

Esitys herätti vahvan tunteen taiteen voimauttavasta merkityksestä. Tulla nähdyksi ja kuulluksi sekä itse se kokemus ja tunne. Antaa itsestään yksin, mutta myös yhteisön tukemana ja hyväksymänä. Ilo, riemu ja jakamisen kokemus myös katsojana ja kokijana. Jaetut tunteet, asioiden ja ajatusten näkyväksi tekeminen ja yhdessä jakaminen. Nykyaajan leirinuotiolla istumista.

Olo on liikuttunut! Kun miehistä ensimmäinen aloitti tanssin, kyyneleet nousivat silmiin ja sain kuivata silmiä koko esityksen ajan, aivan mahtava suoritus kaikilta.

Liikuttunut, hyvin herkkä, mietin näiden ihmisten rohkeutta, esityksen henkilökohtaisuutta, intiimiyyttä. Ei kuitenkaan ollut yhtään sosiaalipornoa. Mitä meillä oikeastaan on – yhdessä jaettu hetki! Jopa hetki ajattomuutta!

Tulkitsen katsojien kokemuksia siten, että Kierto-esityksessä harjoitusprosessin ja varsinaisen esityksen välinen yhteys on ilmeinen. Tämä puolestaan viittaa autenttisuuteen, erityisesti pinnan ja syvyyden väliseen yhteyteen (katso lisää alaluku 2.2.2). Tässä *Kierto*-esityksen ulkomuodon, pinnan eli itse esityksen ”alta” löytyy samankaltainen todellisuus kuin on paljastuneena, esityksessä nähtävillä. Esiintyjien kehollisuus ja liikkeellinen ilmaisu ei jäänyt mielikuvan tasolle, se ei kätkenyt syvyyttään, vaan se ilmensi elettyä historiaa ja omaa identiteettiään.

4.4. Osallistujien kokemuksia prosessista

Pyysin lämmitysharjoitusten aikana, 25.4.2012, kokemuskirjoituksia osallistujilta.

Ensin oli jännitystä harkoissa, eikä meinannut uni tulla kun heräsin aamuyöstä. Sitten tosi rento olo, kun harjoituksissa päästiin vauhtiin, ja ihmeen hyvin muistui mieleen esitys. (Pekka)

Oli mukava taas tulla harjoituksiin pitkästä aikaa. (...) Onneksi kuitenkin en ole unohtanut ”systeemeitä”. Kaikki suurin piirtein muistissa. (Henna)

Ehkä jotenkin on jo vähän haikeakin olo, kun ajattelee, ettei tässä enää ole montaakaan esitystä. Vaikka niitä jännittääkin hirveästi, on tämä kokonaisuudessaan ollut upea prosessi. Eli jonkin verran kaihoa on ilmassa. (Marja)

Eliikkä sopiva kutina persuksissa, että tuntuupi hemmetin hyvältä olla taas mukana toiminnassa. Helsingin esitykset ovat piste iin päälle. (Kauko)

Tein osallistujille kaksi loppukyselyä prosessin päätyttyä, ensimmäisen Kajaanin esitysten päätyttyä 22.2.2012 ja toisen kiertue-esitysten päätyttyä 5.7.2012. Halusin loppukyselyssä ottaa huomioon tutkimukseni alkuperäisen, tosin matkalla muuttuneen kysymyksen siitä, miten vuorovaikutteinen koreografinen prosessi vaikuttaa osallistujiin. Loppukyselyyn vastattiin anonyymisti, eli näiden vastausten yhteydessä en tuo esiin vastaajan nimeä, vaan nimeän vastaukset osallistuja A (Os. A), osallistuja B (Os. B), osallistuja C (Os. C) ja osallistuja D (Os. D). Koska en pyytänyt loppukyselyyn vastaamista kokemuskirjoittamisen tapaan, vaan kyseessä oli kysymyksiin vastaaminen, tuon seuraavassa esille myös kysytyn kysymyksen. Seuraavassa otteita kysymyksistä ja vastauksista. Kysely kokonaisuudessaan on liitteenä. Aluksi kysymyksiä ja vastauksia 22.2.2012:

Omien taitojen kehittyminen: jos koit kehittyväsi jossain, missä?

Sain enemmän itseluottamusta ja ei jännittänyt esityksissä niin paljon kuin kenraaliharjoissa. (Os. B)

Muisti parani ja rohkeus. (Os. D)

Millä tavoin prosessi on vaikuttanut omaan tyytyväisyyteesi? Oletko huomannut jotain esim. itsetunnossa, itsevarmuudessa, elämänilossa?

Tästä prosessista on saanut roppakaupalla hyvää mieltä! (Os. A)

Itsetunto on kohentunut ja on tullut itsevarmuutta lisää. Saanut luottamusta ihmisiin ja tavannut uusia ihmisiä. (Os. B)

Antanut uutta potkua elämään. (Os. C)

Itsetunto parantunut, itsevarmuus parantunut. Elämäniloa! (Os. D)

Mitä hyvää tai huonoa prosessissa oli? Miten asiat voisi tehdä paremmin?

Harjoituksissa tulleet muutokset laittoivat jänistämään, mutta hyvinhän niistäkin selvittiin. Kokonaisuudessaan koko prosessi oli miellyttävä kokemus. (Os. A)

Koko prosessi oli loistava ja ennen kaikkea kaikki ihmiset oli huippuja. Iso kiitos. (Os. B)

Täysin tyytyväinen. Hyvin meni. (Os. C)

Kysymys ja vastauksia 5.7.2012.

Onko itsetuntemuksesi muuttunut prosessin aikana, ja jos on, millä tavalla?

Nuorempana ei olisi tullut kuuloonkaan lähteä tällaiseen projektiin. Sitä on elämässään ehtinyt nyt näkemään ja kokemaan kaikenlaista, eikä näin ollen tämä projektikaan tuntunut pelottavalta, vaan ihan luonnolliselta. (Os. A)

Kyllä jonkin verran. En olisi uskonut, että viitsii mennä muitten / vieraitten ihmisten eteen esiintymään. Kai sitä on jotenkin rohkeampi tullut. (Os. B)

Ei ole. Samalla kaavalla mennään. (Os. C)

Parantunut. (Os. D)

4.5. Pohdinta

Reilun vuoden kuluttua *Kierron* esityspanodista jouduin erityiseen pyörteeseen. Sain puhelinsoiton yhdeltä työryhmämme jäseneltä⁶⁵. Hän kertoi saaneensa potkut Entringistä loppukeväästä, kuten kaikki muutkin *Kierto*-prosessin esiintyjät.

Seuraavassa on otteita työpäiväkirjastani (10.8.2013):

Raju mieninki. (...) Virkamiehen virheen takia Nakertaja-Hetteenmäen kyläyhdistykselle oli maksettu liikaa palkkatukea, ja kyläyhdistyksen tulisi mak-

65 Esiintyjän pyynnöstä en tuo hänen nimeään esiin.

saa liikaa maksetut tuet takaisin. Kyläyhdistykselle ei jäänyt muuta vaihtoehtoa, kuin irtisanoa työntekijöitä. Ihmisille näytettiin ovea.

Työryhmämme jäsen kysyi minulta puhelimesta, olisiko uuden esityksen paikka? Hänen kysymyksensä sai minut ylivirittyneeseen ja sekavaan tilaan.

Juuri niin, juuri nyt haluaisin taiteilijana toimia, ottaa hetkestä kiinni, olla 'nopean toiminnan yksikkö'. Olla eettisesti hereillä. Heti perään ajattelen, että en voi, koska taiteellinen työskentely vie niin paljon aikaa, etten ehtisi sitten enää kirjoittaa tutkimustani ja TAhto-ohjelma ei saisi tuloksia, väikkäreitä ulos määrääjassa. Miksi ajattelen näin raskaasti ja tahmeasti taiteellisesta työskentelystä, heti siinä on mukana koko koneisto, valokalustoa ja pölyisen salin lattian luuttuamista myöten. Voisinko vain soittaa ja sopia että nähdään, katsotaan mitä voisimme yhdessä tehdä. Ja olla piittaamatta siitä, vaikka sitten tutkimukseni valmistuminen venähtäisi ja työsuhte TAhto:ssa ehtisi päättyä. Levoton olo.

Puhelun jälkeen jäin pitkäksi aikaa pohtimaan koreografin vastuuta tai pikemminkin koreografin vastausta maailmanmenoon, taiderahoituksen hitautta, taideinstituution luomaa painetta, itseäni kansalaisena, vaikuttajana. Työryhmämme jäsen on kertonut myöhemmin kuulumisia vaihtaessamme, että *Kierto*-prosessi oli hänen elämänsä parasta aikaa. Hän sanoi sen olleen toivon pilkahdus. Olin koreografisella toiminnallani tuonut toivoa. Oli raastavaa kuulla, että asiat olivat sittemmin menneet huonompaan suuntaan. Onko eettisesti oikein luoda tilanne, jossa toivo viriää, ja sitten seuraavassa hetkessä olla tarttumatta toisen pyyntöön, jos toimimisen rakenteet olisivat kuitenkin kohtuullisin ponnisteluin järjestettävissä? Tämän tutkimuksen puitteissa en pysty tähän kysymykseen vastaamaan, toivottavasti tutkimuksen jälkeen. Sivuan toiminnan etiikkaa luvussa Tulokset.

Kierto-prosessi toi minut uusien kysymysten äärelle. Prosessissa oli samankaltaisuutta terapeutin kohtaamisen kanssa: se oli empaattista, "asiakaslähtöistä" eli taiteellisen prosessin kyseessä ollessa tekijälähtöistä. Ryhmän vetäjänä pyrin tekemään niin vähän kuin mahdollista ja niin paljon kuin tarpeellista. Miten tekijälähtöisyys käy vuoropuhelua oman osallisuuteni kanssa? Kuinka esteettiset mieltymykseni ohjaavat valintoja ja harjoitusprosessissa syntyneen aineiston karsimista? Mistä kaikesta valikoimisen ja karsimisen suhteen olen tietoinen? Joku toinen ryhmän vetäjä olisi tarttunut eri aiheisiin ja valikoinut eri tavalla.

Väistämättä käytin valtaa tehdessäni ehdotuksia siitä, mitä osioita esitykseen tulee jäämään ja mitkä karsiutuvat pois, vaikka valintoihin päädyttiinkin keskustelemalla. Huomasin prosessin aikana oman (ties kuinka vanhan) kauhuni

vallankäytöstä saavan uusia sävyjä. En enää lähtökohtaisesti tuominnut valtaa ”pahaksi”, ymmärsin vallan tärkeäksi, työryhmän luovuutta ja spontaaniutta vapauttavaksi osaksi. Olennaiseksi tuli vallankäytön tiedostaminen, kuka, miten ja missä kohtaa sitä käytettiin. Myös se, kuinka aktiivisesti osallistuja ehdotti tai kokeilujen hetkissä oli itse aktiivinen, vaikutti omaan panokseeni vallan käyttäjänä. Minimaalisesti tai ei lainkaan liikkumista ehdottavan osallistujan koreografiseen materiaaliin vaikutin paljon, mikäli osallistuja itse halusi olla kyseisessä osiossa mukana. Pohdin, olisinko voinut tehdä toisin, mutta tekemisen vaiheessa minua ajoi tasapuolisuuden näkemys: halusin, että jokaisella osallistujalla olisi jokseenkin saman verran tilaa esityksessä, ja työskentelisin kunkin osallistujan kanssa tilanteen vaatimalla tavalla, enemmän tai vähemmän ehdottaen eri vaihtoehtoja.

Millä tavalla kohtaan toisen ihmisen, joka tulee eri ympäristöstä, eri taustasta ja eri arvoihin sitoutuneena? Keskeistä on ymmärtää eri viitekehykset ja puhetaivat. En voi sulauttaa osallistujaa omaan kokemusmaailmaani, eikä osallistuja voi olettaa minun mukautuvan hänen kokemusmaailmaansa. Toistemme maailmojen arvostaminen nousee keskeiseksi. Kierto-prosessissa esimerkiksi jokaisella osallistujalla oli oma näkemyksensä maahanmuuttopolitiikasta. Pääsimme jakamaan ajatuksiamme siitä ilman, että kukaan olisi pohjimmiltaan pyrkinyt vaikuttamaan toisen näkemykseen. Kohtasimme näiden maailmojen rajapinnassa, kerroimme omastamme, olimme kiinnostuneita toisesta. Mitä syvemmin pystyin omastani kertomaan ja pystyin kuulemaan toista, sitä enemmän oli mahdollista ymmärtää ja virittyä toisen kokemukseen. Koin, että huolimatta joidenkin arvojen vastakkainasettelusta vastavuoroisuus tuli sillaksi välillemme ja rakensi luottamusta.

Luottamus, selkeät rajat ja turvallinen ilmapiiri mahdollistaa myös luovuutta. Nojaan luovuuskäsityksessäni Martti Lindqvistin ajatteluun⁶⁶. Hän ei näe luovuutta vain joidenkin valittujen henkilöiden erityisominaisuutena.

Luovuutensa alueella ihminen tunnistaa itseään, on omassa käytössään ja vapautuu rikkaaseen itseilmaisuun vuorovaikutuksessa oman ympäristönsä kanssa. Luovuus on ikään kuin vahvaa hengittämistä. On kyettävä ottamaan itseensä rohkeasti ja paljon, mutta pystyy myös näyttämään ja antamaan itsestään paljon. (Lindqvist 1990, 79.)

66 Lindqvist nimeää oppi-isäkseen sosiometrian, psykodraaman ja sosiadraaman kehittäjän Jacob Levy Morenon.

Pyrin luomaan työyhteisöstämme turvallisen, sellaisen, jossa osallistujat saivat ilmaista omat tarpeensa ja tunteensa ilman, että niitä arvosteltaisiin tai ne hylättäisiin. Ilmaisin myös itse omia toiveitani suoraan. Pidin tärkeimpänä sitä, että jokainen sai kokea tulleeensa kuulluksi ja vastaanotetuksi. Emotionaalinen saatavilla olo, emotionaalinen osallistuminen ja eläytyvä ja empaattinen läsnäolo kuvaavat omaa perusvirittyneisyyttäni ryhmässä. Koreografina tietoisuus ja ymmärrys vuorovaikutukseen avautumisen prosessista (defenssit ja vastustus huomioon ottaen) uskoakseni vei työskentelyä syvemmälle tasolle, kohti kunkin osallistujan mahdollisuutta osallistua prosessiin ilman suorittamista, liukuen spontaanisti lähentymisen ja vetäytymisen välillä.

Tunteiden ja tarpeiden tunnistamisessa on poliittisuutta; jos osallistuja saa yhteyden omaan sisäisyyteensä, hän saa samalla kiinni tunteistaan, tarpeistaan ja kokemuksistaan. Vasta silloin hän voi toimia arvojensa mukaisesti, sisältä käsin ohjautuen. Osallistuja pystyy tarvittaessa sanomaan mielipiteensä ja voi harjoitella prosessin aikana aktiivista toimijuutta.

Näin jälkikäteen tarkasteltuna koreografinen työ *Kierto*-prosessissa näyttäytyy minulle eletyn elämän ja tässä-ja-nyt elämän kehystämisenä. Kehystäminen saa yksittäisen ihmisen elämän näyttäytymään taiteena. Tulin löytäneeksi näkökulman olemassaoloon taideteoksena.

Kierto, harjoitus- ja esityskuvia. Kuvat: Iia Samoil



Kierrätyskeskus Entrinki, Marja, Kauko ja Henna

Kierto, harjoitus- ja esityskuvia. Kuvat: Ia Samoil



Kauko ja Kirsi



Marja

Kierto, harjoitus- ja esityskuvia. Kuvat: Ia Samoil



Kauko



Marja

Kierto, harjoitus- ja esityskuvia. Kuvat: Ia Samoil



Pekka



Pekka ja Kauko

Kierto, harjoitus- ja esityskuvia. Kuvat: Ia Samoil



Henna ja Marja.

5. Taiteellisten osioiden jälkeen tehdyt kokeilut

Taiteellisten osioiden toteuttamisen jälkeen tuli olo, että nyt vasta pääsin alkuun tutkimuksessani. Kävin kovaa ajatuspainia kolmannesta taiteellisesta osiosta, olisiko minun syytä toteuttaa se vai ei. Olin irtautunut jo Roudasta, joka oli ollut päävastuullisena tuottamassa aikaisempia taiteellisia osioita, enkä voisi tukeutua enää Routaan. Kun ajattelin niiden apurahahakemusten määrää, jotka joutuisin tekemään, tunsin lannistuvani. Tiesin myös, kuinka vaikeaa, lähes mahdotonta, apurahoja on saada tutkimusesityksiin. Ajattelin ajan kulumista: yleensä ensimmäisen apurahahakemuksen lähettämisestä vasta vuoden päästä voisi hyvällä tuurilla olla riittävä määrä apurahoja kasassa, että voisin käynnistää prosessin. Tutkijakollegoilta kuulin rohkaisua, että sinulla on jo tarpeeksi tietoa tätä tutkimusta varten, älä venytä tutkimustasi kymmeneen vuoteen, säästä aihiosi post-doc-vaiheeseen.

Hylkäsin lopulta ajatuksen kolmannesta taiteellisesta osiosta ja päädyin pohtimaan muita keinoja koetella tutkimusesityksistä nousseita havaintoja ja kysymyksiä. Halusin tietää, voisiko vuorovaikutteisen koreografian malli olla käytökelpoinen ja opetettavissa eteenpäin. Voisiko sitä hyödyntää kuka tahansa, joka oli kiinnostunut tanssista, ilman tanssitaiteilijan tietoa ja taitoa? Olin myös kiinnostunut siitä, olenko ainoa tanssitaiteilija, jota kiinnostaa vuorovaikutuksen kysymykset siinä määrin kuin ne minua kiinnostivat.

5.1. Tunto-hanke

Tutkimukseni neljäntenä vuonna (2012), pian *Kierto*-esityksen toteuttamisen jälkeen, minulle avautui kuin tilauksesta mahdollisuus koetella tutkimuksestani nousseita havaintoja ja tulosten ituja. Kajaanista noin 150 kilometrin päässä sijaitsevalla Pyhäjärvellä ja sen lähiympäristössä oli herännyt tarve kouluttaa kehitysvammaisten palvelukotien henkilökuntaa ohjaamaan asiakkaitaan luovaan

tanssiin. Pyhäsalmen tanssi ry haki ja sai Euroopan sosiaalirahastolta rahoituksen, jonka turvin *Tunto*-hankkeeksi nimetty vuoden kestävä projekti saatiin toteutettua.

Pyhäsalmen tanssi ry toimi hankkeen hallinnoijana ja tilaajana. Pyhäsalmen tanssi ry on toiminut alueella viimeisten 20 vuoden ajan ja hallinnoinut muun muassa Pyhäjärven Täydenkuun tanssit -festivaalia. Pyhäsalmen tanssi ry:n aikaisempi yhteistyö Kaislarannan palvelukodin kanssa sai jatkumon *Tunto*-hankkeen parissa. Hankkeen suunnittelutyö ostettiin Pohjois-Pohjanmaan kesäyliopisto-seura ry:ltä, joka myös hoiti ryhmän koolle kutsumisen avoimella kutsulla. Hanke toteutettiin Pyhäjärvellä maaliskuun 2012 ja huhtikuun 2013 välisenä aikana.

Hanke oli nimetty *Kehitysvammaisten luovan tanssin ohjaaja* -koulutukseksi. Hankehakemuksessa todettiin, että ”soveltavan tanssin sisältöosaajien tarve on alueella suuri ja hankkeen avulla työllistetään taiteilijoita, joilla on yhteistyökykyä ja halua soveltaa ja kehittää osaamistaan”. Hankkeen avulla etsittiin uudenlaista tapaa toimia taiteen ja hyvinvoinnin rajapinnalla käytännönläheisesti. Koulutuksen varsinaisena kohderyhmänä olivat kehitysvammaisten palvelukodtien henkilöstö, sosiaali- ja terveysalalla työskentelevät ja tanssitaiteilijat sekä välillisenä kohderyhmänä kehitysvammaiset ja heidän hoitajansa. Koulutuksen tuloksena oli toimintamalli, jota on voinut levittää valtakunnallisesti sovellettavaksi esimerkiksi kehitysvammaisten palvelukodeissa tai kolmannen sektorin toimijoiden käyttöön. Toimintamallista koottiin vihkonen, jota apuna käyttäen on ollut mahdollista suunnitella vastaava koulutus kunkin järjestäjän tarpeisiin sopivalla tavalla.

Tunto-hankkeeseen osallistui kehitysvammaisten hoitajia, yksi tanssinopettaja sekä kaksi liikunta- ja tanssiryhmien ohjaajaa. Yhteensä osallistujia oli kahdeksan, joista yksi oli mies. Osallistumisen edellytyksenä ei ollut tietty pohjakoulutus tai työkokemus, vaikka suurin osa osallistujista olikin suuntautunut alalle.

5.1.1. Koulutuksen sisältö ja tavoitteet

Koulutukseen kuului yhden tai kahden päivän mittaisia lähiopetuspäiviä keskimäärin kahdesta kolmeen kertaa kuukaudessa. Koulutukseen sisältyi myös etätyöskentelyä sekä ryhmätyönohjauspäiviä osallistujien omilla työpaikoilla. Projektin aikana toteutettiin Pyhäjärvellä Kaislarannan palvelukodissa neljä koulutusjaksoa, joissa kouluttajat, henkilökunta ja palvelukodin asukkaat työskentelivät yhdessä.

Koulutuksen päätavoitteena oli antaa koulutettaville valmiuksia ja osaamista työskennellä kehitysvammaisten osallistavan tanssin sekä luovan ilmaisun ja toi-

minnan ohjaajina. Koulutuksen välillisenä tavoitteena oli nostaa vähemmistöön jäävä kehitysvammaisten kohderyhmä tasa-arvoiseen asemaan suhteessa muuhun väestöön sekä alueellisesti suhteessa muuhun Suomeen.

Koulutus koostui eri osioista, jotka tarjosivat lisävalmiuksia toimia kehitysvammaisten osallistavan tanssin, ilmaisun ja toiminnan ohjaajina. Vastasin hankkeessa osallistavasta tanssista ja vuorovaikutteisen koreografian koulutuksesta, ja Heikki Törmi vastasi luovan ilmaisun koulutuksesta sekä itsetuntemusosioista pääosin. Olimme havainneet edellisten kymmenen vuoden aikana toteuttaessamme erilaisia osallistavan taiteen projekteja, että itseymmärryksen lisääminen ja itsetuntemus on keskeinen edellytys vuorovaikutukselle. Tämän vuoksi lähdimme liikkeelle itseymmärrystä ja -tuntemusta lisäävistä menetelmistä.

Koulutus perustui kokemukselliseen ja vuorovaikutteiseen oppimiseen. Osallistujat kävivät läpi kokemuksellisen prosessin, josta he voivat ammentaa toimintatapoja toimiessaan luovan tanssin ohjaajina. Koulutuspäivät alkoivat ja loppuivat lähes poikkeuksetta alku- ja loppuringillä, joissa jokainen ryhmäläinen, kouluttajat mukaan lukien, sai kertoa omista sen hetkisistä oloistaan ja tuntemuksistaan tai kehollisesti havainnollistaa niitä haluamallaan tavalla. Ajatuksena oli, että mikäli osallistujalla on mahdollista asettua toimintaympäristöönsä kokonaisena ihmisenä, myös haavoittuvuudesta, heikkoudesta ja osamattomuudesta käsin, voi ryhmän osallistujien välille syntyä rehellinen ja luottamuksellinen vuorovaikutus.

Käyn seuraavassa läpi koulutuksen eri osiot sisältöineen ja tavoitteineen, ja sitaateissa osallistujat kertovat kokemuksistaan⁶⁷ suhteessa eri osioihin. Olen nimennyt koulutukseen osallistujat lyhenteillä KO1–KO5 (KO = koulutukseen osallistuja). Kun pyysimme tietoa osallistujien kokemuksista, painotimme sitä, että myös epämiellyttävät kokemukset tai osallistujan mielestä tarpeettomat osiot tulisivat esiin, että epäkohdat voisi ottaa huomioon mahdollista uutta koulutusta suunniteltaessa. Kokemukset ovat kuitenkin hyvin positiivissävyytteisiä.

5.1.2. Ryhmän muodostuminen

Hyvää ryhmässä on ollut luottamuksellinen ilmapiiri, ja olen kokenut, että jokaista ryhmän jäsentä arvostetaan. (KO2)

Tunsin kuuluvani joukkoon, mielipiteeni otettiin hyvin huomioon ja otin myös toisten mielipiteet. Tiivis, hyvä tunnelma. (KO3)

67 Kokemukset kerättiin sähköpostitse maaliskuun 2013 aikana, hankkeen loppuvaiheessa, vuosi aloittamisen jälkeen. Viisi osallistujaa kahdeksasta kirjoitti kokemuksistaan. Kaiken kaikkiaan kokemuskirjoituksia on kymmenen liuskaa.

Alku- ja loppuringit koin erittäin tärkeinä. Alkurinki rauhoitti aamun hälinästä ja sen jälkeen pystyi keskittymään vain kyseiseen tunto-päivään ja loppurinki päätti sen päivän tuntoilut. (KO1)

Edellä olevat lainaukset ovat osallistujien kokemuksia ryhmään liittymisestä. Ensimmäisten tapaamisten tarkoituksena oli luoda sellainen ilmapiiri, joka tarjoaisi täysivaltaisen ryhmän jäsenyyden. Aivan kuten Kierto-tutkimusesityksessä, asetuimme tapaamisten aluksi rinkimuodostelmaan ja kukin ryhmäläinen esittäytyi haluamallaan tavalla. Ryhmäytymiseen kuului myös toiminnallisia ja taiteellisia menetelmiä⁶⁸, joita osallistujat voisivat soveltaa omassa toiminnassaan kehitysvammaisten parissa. Ensimmäisissä tapaamisissa kävimme myös läpi koulutuksen eri osiot ja sen, missä järjestyksessä edettäisiin.

5.1.3. Itsetuntemus vuorovaikutuksen kasvualustana

Mitä enemmän omaa pimeyttään tuntee, sen turvallisemmin sen kanssa voi tulla toimeen, ilman että kohtuuttomasti vahingoittaa toisia.

Martti Lindqvist, Auttajan varjo (1990)

Taiteellisissa prosesseissa oma itse, persoona ja itsen luovuus ovat prosessin tärkeimpiä työkaluja. Omakohtaisen kokemuksen pohjalta ajattelen, että saadakseen omat voimavarat käyttöönsä osallistujalla tulisi olla riittävän hyvä itsetuntemus. Tämä vaikuttaa suoraan vuorovaikutukseen toisen ihmisen kanssa. Koen myös, että vastuulliseen ryhmän vetäjyyteen kuuluu omien vahvuuksien tunnistamisen lisäksi myös tietoisuus omista varjoista. Omien käsittelemättömien asioiden tiedostaminen poistaa läsnäolon esteitä vuorovaikutustilanteessa, energiaa ei sitoudu tunteiden alaspainamiseen, niiden pelkäämiseen, vaan energiaa vapautuu toisen ihmisen kohtaamiseen. Käsittelin tätä enemmän jo alaluvussa 2.2.4.

Johdatimme osallistujia toiminnallisin menetelmin tunnistamaan omia tunteita ja tarpeita. Itsetuntemukselliset menetelmät, joita koulutuksessa käytimme, pohjautuivat *Ihminen tavattavissa* -mentortyömetodeihin ja -ajatteluun (katso esim. Hellsten 1996). Painotimme osallistujille kaikkien harjoitteiden ja tehtävien tekemisen olevan vapaaehtoista ja sitä, että mikäli vastustusta tulisi esiin, toivoimme sen tuomista julki, että henkilö ei vain kuuliaisesti toteuttaisi annettuja tehtäviä sivuuttaen itsensä ja sen hetkisen ”kehollisen totensa”.

68 Menetelmät olivat samoja kuin Kierto-prosessissa (katso luku 4).

Kuten alaluvussa *Kehollisiin menetelmiin nojautuva terapeuttilinen konteksti* (2.2.2) tuon esiin, vuorovaikutusmallit voivat olla ei-tietoisia, ne voivat olla olematta enää tarkoituksenmukaisia ja ne voivat häiritä suhdetta toiseen. Itsetuntemusjaksolla osallistujat lähestyivät omien lähisuhteiden kautta omaa tapaa olla vuorovaikutuksessa. Lähisuhteita tarkasteltiin muun muassa kirjeiden kirjoittamisen⁶⁹ ja niiden ääneen lukemisen avulla. Osallistujille tarjoutui mahdollisuus havainnoida omaa käyttäytymistään vuorovaikutustilanteissa.

Kirjeet olivat aika raskaita kirjoittaa, mutta niiden kautta sai käsiteltyä monia vaikeitakin asioita. (KO5)

Oli hyvä miettiä elämän janaa lapsuudesta tähän päivään, pystyy olemaan tässä hetkessä. (KO4)

Opin tunnistamaan erilaisia tunteita omassa kehossa mitä en ole aiemmin edes ajatellutkaan. Opin tunnistamaan esimerkiksi hyvän olon eri puolilla kehoa ja millaiselta se tuntui; lämpimältä ”aallolta” joka levisi koko kehoon sekä myös pahan olon kiristävän/puristavan tunteen rinnassa ja kurkussa. (KO1)

Itsetuntemusta lisäävien liike- ja tanssiharjoitteiden tavoitteena oli erilaisten keho-mielitekniikoiden ja somatiikan, muun muassa autenttisen liikkeen, avulla saada omakohtainen kokemus liikkumisesta. Liikeharjoitteiden tavoitteena oli avartaa tietoisuutta omasta keho-mielestä sekä kehon ja mielen välisestä välittömästä yhteydestä.

5.1.4. Vuorovaikutteisen koreografian harjoittelu

Osallistavat taiteelliset työmetodit ja ilmaisuharjoitteet opittiin kokemuksellisesti koulutusryhmän lähiopetustapaamisten demonstraatioesityksissä. Ryhmä harjoitteli pienryhmissä vuorovaikutteista koreografista käsityötaitoa sekä toimimista ryhmän jäsenenä luovassa prosessissa.

Pienryhmien luonnosmaisten esitysten koreografinen materiaali syntyi hyödyntämällä tietoisuutta: ”mistä olen tietoinen juuri nyt”. Taustalla on hahmoterapian tapa jakaa tietoisuus kolmeen tasoon: ulkoinen tietoisuuden taso eli aistien kautta tuleva tieto, keskimäinen tietoisuus eli ajatukset, ideat, analy-

69 Menetelmässä kirjoitetaan kirje, jota ei koskaan lähetetä, vuorotellen äidille, isälle, puolisolalle ja lapselle. Kirjeessä voi kysyä kysymyksiä, jotka ovat jääneet kysymättä, ja sanoa sellaista, mikä on jäänyt sanomatta. Menetelmä tuo esille esimerkiksi tietoa vuorovaikutuksen voimasuhteista.

sointi ja sisäinen tietoisuuden taso eli kehon tuntemukset, tunteet, emootiot. Osallistuja havainnoi eri aistiensa kautta esimerkiksi luontoa, esineitä, värejä tai tilaa (ulkoinen tietoisuus), tai johonkin läheiseen vuorovaikutussuhteeseen palattiin kirjoittamalla kirje esimerkiksi äidille (keskimmäinen ja sisäinen tietoisuus) tai osallistuja teki havaintoja sen hetkisistä kehon tuntemuksista, emootioista tai tunteista (sisäinen tietoisuus). Prosessi käynnistyi yksilötasolta: osallistujat synnyttivät omaa liikettä edellä mainittujen sisäisen, keskimmäisen tai ulkoisen tietoisuuden havaintojen pohjalta, eli liike transformoitui havainnosta keholliseksi ilmaisuksi.

Yksilötason työskentelyn jälkeen osallistujat muodostivat pienryhmiä, joissa luotuja liikkeitä alettiin sommitella yhteen. Jokainen ryhmän jäsen sai ehdottaa, mitä omia liikkeitä pienoiskoreografiaan jäisi sekä missä vaiheessa omat löydetty liikkeet tulisivat mukaan koreografiaan. Luova kaaos alkoi jäsentymään. Pienryhmät harjoittelivat omaa koreografiaansa hetken, minkä jälkeen ne esitettiin muulle ryhmälle. Pienoiskoreografian esittämisen jälkeen sekä esittäjät että katsojat (osa ryhmäläisistä) jakoivat esityksen ja prosessin aiheuttamat ajatukset, kokemukset ja tuntemukset. Ohessa koulutukseen osallistuneiden pohdintaa.

Omia kokemuksia on ollut antoisaa tanssia, kun ei ole tarvinnut miettiä miltä se näyttää vaan että miltä se tuntuu. Omia liikkeitään on osannut arvostaa ja antaa niiden vain tulla ilman suorituspainetta. (KO5)

Aluksi oli tosi vaikeaa, asioita, liikkeitä lähti etsimään liian vaikeasti, mutta kun asia valkeni liikkeet tulivat helposti, esineiden, värien, luonnon kautta. (KO4)

Toisten ryhmäläisten koreografian purkutilanteet opettivat minulle taas yhden osa-alueen luovan tanssin tunnelmista. Jokainen tulkitsee teoksia omalla kokemusmaailmallaan, se täytyy muistaa pitää johtotähtenä. (KO3)

Kollektiivisen työharjoituksen tavoitteena oli, että koulutukseen osallistujat voivat omissa työyhteisöissään toimia tavoitteellisesti spesifisten työvaiheiden kautta kohti pieniä taiteellisia ja toiminnallisia esityksiä ja demonstraatioita. Toteutimme yhteistyössä Pyhäjärven Kaislarannan palvelukodin luovan tanssin ja kuvionuottiryhmän kanssa kaikille yhteisen harjoitustyön, jonka ohjaajina toimivat koulutusryhmän jäsenet. Seuraavassa otteita koulutukseen osallistuneiden kokemuksista harjoitustyöstä.

Olen esiintynyt useamman kerran luovan tanssin ryhmämme kanssa, enkä koskaan ole nauttinut harjoittelusta ja esityksestä kuin tästä, jossa koreografia oli muodostettu ryhmäläisten omista liikkeistä. Selvästi myös ryhmälle tämä metodi oli mieleisempää ja helpompaa koreografian opettelussa. (KO3)

Työskentely Kaislarannassa oli uskomatonta. Aikaisemmin olen pitänyt luovaa tanssia Kaislarannassa mutten ollut aikaisemmin toiminut kehitysvammaisten parissa ja huomasin ohjanneeni tanssipurukkaa liian vaikeasti. Mutta kollektiivisen työharjoituksen myötä oli uskomatonta nähdä että he itse voivat tehdä oman tanssin ja omat liikkeet vain pienellä ohjauksella. (KO1)

Työhöni olen saanut valtavasti uutta, täysin uuden ajattelutavan sisäisen maailman ja liikkeen suhteesta ja liikkeiden ilmaisuvoimasta. (KO2)

Yksi osallistujista toivoi enemmän tietoa kehitysvammaisista ja heidän kanssaan työskentelystä.

Olisin kaivannut enemmän tietoa kehitysvammaisista ja heidän kanssaan työskentelystä ja erilaisia hyväksi koettuja harjoituksia/ tai niiden jakamista yhdessä. (KO5)

Palautteesta käy ilmi, että koulutusta suunniteltaessa en ollut ottanut huomioon, että kaikki osallistujat eivät olleet jo valmiiksi kehitysvammaisten parissa työskenteleviä. Koulutuksen järjestäjät ja osallistujat puolestaan tiesivät, että minun ja Heikin kompetenssi on taiteen puolella. Esiin nouseva kysymys on vastaavan kaltainen kuin *AmazinGRace*-teoksen kohdalla: tulisiko minulla olla erityisosaimista toimiessani eri ryhmien kanssa? (*AmazinGRace*-prosessin kohdalla lasten kanssa toimimisesta ja *Tunto*-hankkeessa kehitysvammaisten kanssa toimimisesta.) Missä menee riittävän ymmärryksen raja silloin, kun astun työskentelemään erityisryhmien kanssa? Koen työn eri ihmisryhmien kanssa vastuulliseksi. Minulle ei ole yhdentekevää, keitä ryhmäläiset ovat tai mihin he sijoittuvat koulutuksen jälkeen (silloin kun kyseessä on koulutus). Useissa soveltavan taiteen hankkeissa, jotka tapahtuvat laitoksissa, painotetaan työparin kanssa työskentelyä, työparin, jossa toinen on taiteilija ja toinen hoitoalan ammattilainen. Tämä on varmasti kannatettava periaate silloin, kun kyseessä on esimerkiksi erityistä hoitoa ja huolenpitoa vaativa ryhmä, jonka varsinaiset jäsenet eivät pysty esimerkiksi ilmaisemaan itseään totutusti. Tällöin tuttu hoitaja voi toimia tulkkina.

Tärkeimmäksi seikaksi eri ryhmien kanssa työskentelyä suunniteltaessa koen avoimuuden ja itseni asemoinnin; avaan taustaani, kompetenssiani ja eetostani kyseiselle ryhmälle tai taholle. Tällöin osallistujien on mahdollista ennalta pohdita, vastaako tämä näkemys, tyyli tai eetos omaan tarpeeseeni.

Kaiken kaikkiaan *Tunto*-hankkeen palautteiden pohjalta voin tehdä johtopäätelmiä siitä, että sisältäpäin syntyvä, osallistujien omiin kokemuksiin pohjautuva taiteellinen prosessi antaa vahvan kokemuksen taiteesta ja luovuudesta itsestään niin ryhmän vetäjälle kuin osallistujalle. Samalla se vahvistaa osallistujiensa itsetuntemusta. Osallistava taide on hyvin vahvasti prosessiluontoista, ja toteutuakseen se vaatii aikaa, rauhaa ja avointa mieltä. Lopputulos on aina yllätys. Prosessi etenee ryhmän ehdoilla ja muotoutuu sen edetessä.

Kokemuspalautteet tuovat esiin, että vapaasti hengittävä prosessi, avoin ja vuorovaikutteinen ilmapiiri, on osallistujilleen tärkeä kokemus. Ryhmän vetäjän avoimuus, huolettomuus ja joustavuus siinä, mitä ja millaista lopputulosta ollaan tekemässä, auttaa kiinnostuneen asenteen ja kunnioittavan yhteyden syntymisessä suhteessa toiseen ihmiseen. *Miten tehdään* tulee tärkeämmäksi kysymykseksi kuin *mitä tehdään*. Tuolloin myös harjoitustilanteessa esiin tulevat yllättävät haasteet voivat palvella prosessia ainutlaatuisella tavalla. Palaan tähän luvussa 6, Tulokset.

5.2. Vertaislaboratorio

Kutsuin marraskuussa 2012 avoimella kutsulla (katso liite *Kutsu Vertaislaboratorioon*) yli viisi vuotta tanssitaiteen alueella aktiivisesti toimineita tanssijoita ja koreografeja *Vertaislaboratorioon*. Halusin ottaa selvää, oliko kipuiluni taiteellisen työryhmän jäsenenä, koreografina tai tanssijana ja kaipuuni kokonaisvaltaiseen ihmiskuvaan vain ”omaa hiihtoa”, vai olisiko kyseessä laajempi ilmiö tanssitaiteessa. Olin tavannut kehopsykoterapian retriitissä kesäkuussa 2012 nuoremman kollegan, tanssija-koreografin, ja kun ruokapöytäkeskusteluissa kerroin tutkimukseni pohdintoista ja kipuilustani, hän sanoi tunnistavansa paljon. Hän kannusti minua aikeissani kutsua tanssitaiteilijoita koolle keskustelemaan, koska tarvetta varmasti olisi. Ryhdyin toimimaan asiassa syksyllä ja lähetin kutsun tanssin eri järjestöjen (muun muassa Tanssin tiedotuskeskus, Tanssitaiteilijaliitto), sosiaalisen median (Facebook) sekä yksittäisten sähköpostiosoitteiden kautta siten, että se tavoittaisi mahdollisimman kattavasti Suomessa toimivat tanssin ammattilaiset.

Ryhmään ilmoittautui kahden vuorokauden kuluessa yhdeksän naista ja neljä miestä, joista kaikki olivat tahoillaan ansioituneita⁷⁰ tanssitaiteilijoita. Olin ajatellut maksimimääräksi kahdentoista hengen ryhmän (ilmoittautumisjärjestyksessä), mutta otin ryhmään myös kolmannentoista ilmoittautujan, joka ei lopulta kuitenkaan päässyt kiireisen aikataulunsa vuoksi osallistumaan.

Kutsussa kerroin *Vertaislaboratorion* tarkoituksesta ja tavoitteesta muun muassa seuraavasti:

Vertaislaboratorion tavoitteena on pysähtyä hetkeksi taiteellisten prosessien tuottamien kokemusten äärelle. Pohdimme yhdessä mm. millaisia tunteuksia tai ajatuksia eri työryhmissä toimimisesta sinulla on suhteessa itseesi, koreografin ja/tai ohjaajaan tai muihin työryhmän jäseniin. Millä tavalla valta tai hierarkia prosesseissa on näyttäytynyt tai onko prosesseissa ääneen lausumattomia periaatteita tai tiedostamattomia toimintatapoja? Onko tunteuksille, emootioille tai kokemuksille ollut tilaa, ovatko ne tulleet ääneen lausutuksi? Tämän tutkimiseen tarvitsen apuasi.

Avasin kutsussa ryhmän työskentelytapoja kertomalla, että ryhmän vetäjänä hyödynnän *Ihminen tavattavissa* -mentorkoulutuksessa oppimiani menetelmiä, jotka pohjautuvat integratiivisiin psykososiaalisiin menetelmiin ja että mukana on myös jonkin verran liikkumista ja piirtämällä reflektointia. Kerroin myös, että toiminta perustuu luottamuksellisuuteen ja mahdolliset esiin nousevat ilmiöt kuvataan tutkimuksessani anonymisti. Pidin tärkeänä osallistujien kokemusten tuomista esiin muodossa tai toisessa. Yhtenä vaihtoehtona oli demonstraatio kyseisestä toiminnasta, mutta osallistujat kokivat sen vievän toimintaa suorittamisen suuntaan, ”kun kerrankin oli mahdollista vain olla”, joten hylkäsin ajatuksen demonstraatiosta. Kokemukset pääsivät esiin kokemuskirjoituksissa, joista on otteita tässä luvussa.

Ryhmä kokoontui kymmenen kertaa vuoden 2013 aikana, noin kuukauden välein, lukuun ottamatta kesätaukoa. Kokoontumiset tapahtuivat Teatterikorkeakoululla, kestivät kolme ja puoli tuntia kunakin kertana, ja ne alkoivat yleensä klo 14.00. Freelancereiden suuri määrä vaikutti siihen, että osallistu-

70 Sen lisäksi, että ilmoittautuneet olivat hyvin aktiivisia toimijoita tanssin kentällä, viittaan tällä myös siihen, että henkilöt olivat saaneet työhistoriansa aikana työskentelylleen ja produktioilleen apurahoja tai ovat olleet kiinnityksellä valtakunnallisesti ja kansainvälisesti tunnetuissa tanssiryhmissä.

misaktiivisuus vaihteli sen mukaan, millainen kunkin osallistujan työtilanne sattui kunakin hetkenä olemaan. Keskimääräinen ryhmäkoko oli seitsemän henkilöä.

Pyysin ilmoittautuneita vastaamaan sähköpostitse tekemääni alkukartoituskyselyyn, jossa kysyin koulutustaustasta, työssäolovuosien määrästä, sen hetkestä työnkuvasta ja motivaatiosta taiteellisen työn tekemiseen sekä syistä tulla ryhmään ja toiveista ryhmän suhteen. Ryhmäläisistä yksitoista oli freelancereita ja yksi kuukausipalkalla työskentelevä tanssitaiteilija, jonka toimenkuva oli enimmäkseen tanssijan. Yhtä lukuun ottamatta kaikki asuivat pääkaupunkiseudulla. Freelancereiden työnkuva oli sekoitus tanssijan, koreografin ja tuottajan työstä, ja myös taiteellinen johtaminen, tanssinopetus, valmennus, tanssielokuva ja kehonhuolto mainittiin osana työtä. Työssäolovuosia osallistujilla oli kahdestatoista kahteenkymmeneenkolmeen (12–23).

Tuon seuraavissa sitaateissa esille osallistujien motiiveja tulla ryhmään. Kysyin sitä kysymyksellä ”Mikä sai sinut ilmoittautumaan mukaan”. Annoin osallistujille nimet Osallistuja 1 – Osallistuja 9, ja käytän sitaateissa lyhennettä O1–O9. Alkukartoituksiin sain vastaukset siis yhdeksältä osallistujalta, yhteensä 13 liuskaa. Olen jättänyt vastauksista pois sellaiset lauseet, joista henkilön voisi tunnistaa.

Aihepiiri kiinnosti. Näistä asioista ei mielestäni puhuta tarpeeksi, eikä niille myöskään tehdä mitään. (O7)

Tarve käsitellä ja purkaa omia lukkiutuneita ajatuksia ja kuvitelmia tanssitaiteilijan toimenkuvasta ja tanssin kentästä. Halu kuulla toisten kokemuksia ja ajatuksia ja sitä kautta ehkä (toivottavasti!) saada uusia näkökulmia tai vaihtoehtoja omaan tilanteeseen. (O1)

Vertaisryhmää on aika vaikea löytää tässä ammatissa ja tiesin heti haluavani mukaan keskustelemaan kun näin sähköpostin. (O9)

Tämä aihe on hyvin arka, vaikuttaa todella paljon työn mielekkyyteen. Henkilökohtainen tarve, purkaa ja jakaa tunteita ja kokemuksia. Pyrkimys ymmärtää paremmin itseä ja muita. (O8)

Laboratorion aihepiiri tuntui leikkaavan todella hyvin tämänhetkistä pohdintaani taiteilijana ja osana erilaisia projektityöryhmiä erilaisissa rooleissa. Ryhmäkeskeisten toimintojen ja toimintamallien pohtiminen taiteellisen prosessien viitekehyksessä tuntuu äärimmäisen tärkeältä oman taiteellisen kehittymiseni näkökulmasta. Tilaisuuksia varsinaiseen pohdintaan on teosprosesseissa hyvin vähän, tehokkuusajattelu pakottaa projek-

tit keskittymään nimenomaan produktiiviseen toimintaan ja varsinaiseen teosajatteluun suoranaisesti kuulumattomat pohdinnat ja kehitysajattelu ei toteudu juuri koskaan. (O3)

Tulkitsen vastauksia siten, että tarvetta vertaisryhmätöinnille oli. Vastauksista tulee ilmi taiteellisista prosesseista puhumisen vähyys ja myös arkaluonteisuus. Alkukartoituksessa kysyin myös osallistujien motivaatiota senhetkiseen työhön. Seuraavista vastauksista käy ilmi, että motivaatio tanssitaiteilijana toimimiseen on suuri huolimatta taloudellisista hankaluuksista tai huolista tanssin laajemmasta merkityksestä.

Juuri nyt on kova motivaatio liikkumiseen ja oman kehon kanssa työskentelyyn. Koen sen henkilökohtaisesti, itsekkäistä tarpeista hyvin merkityksellisenä. (...) Taiteen tekemisen merkityksellisyyden koen välillä erittäin vaikeana kysymyksenä. Kenelle ja miksi teemme taidetta on polttava kysymys. Teoksia katsoessani nautin kyllä itse, mutta väliin koen tanssitaiteen laajemman kulttuurisen merkityksen kovin köyhäksi. (O6)

Motivaatiotasoni on aina ollut tanssin suhteen korkealla. Koen sen merkityksellisenä ja osana omaa identiteettiäni. Tanssitaiteen tekeminen on minulle äärimmäisen tärkeää. Se on yksi asia elämässäni josta nautin, se saa minut onnelliseksi, ihmetteleväksi ja elossa olevaksi. Koen tanssitaiteilijan ammatin myös ristiriitaisena, haluan olla tanssitaiteilija mutta haluaisin myös elättää perheeni edes jotenkin. (O4)

Motivaatiota kyllä useimmiten riittää, mutta jaksaminen on välillä heikoissa kantimissa. Kaikki (tuotantotyö, rahoitus ja myös itse tanssiminen ja koreografian luominen) tuntuu niin raskaalta ja hankalalta. Itselleni tanssi on usein merkityksellistä, mutta tuntuu että koko yhteiskunnan mittakaavassa kiinnostus tanssia kohtaan on niin vähäistä, että koko tanssin tekeminen tuntuu välillä hyvin merkityksettömältä. Ketään ei kiinnosta. Paitsi tekijöitä itseään. Mutta toisaalta sekin on jo paljon, jos edes tekijöitä itseään kiinnostaa. (O5)

Tätä on tullut mietittyä ja muutama kriisi läpi käytyä. Taiteen tekemisen oikeutuksesta olisi hyvä keskustella avoimemmin. Tällä hetkellä minulla on oikein hyvä pöhinä päällä. (O7)

Vertaislaboratoriolle asetettuja toiveita olivat muun muassa avoimuus, luottamuksellisuus ja hyväksyntä, jotka toistuivat useassa vastauksessa. Myös oman ajattelun ja näkökulmien avartumista toivottiin.

Avoimuutta, suoruutta ja luottamuksellisuutta. (O6)

Avointa keskustelua, ilmapiiriä jossa uskaltaa ajatella ja sanoa ääneen ajatuksensa. Luottamuksen ilmapiiriä. (O8)

Hyväksyvää ja luottamuksellista ilmapiiriä, avoimuutta ja rehellisyyttä. (O1)

Avointa keskustelua. (O7)

Ideoitu, faktoja, keskusteluja ja aikuisia ihmisiä rauhassa samassa tilassa. (Koulussa tuntui että keskustelut olivat hieman omista poteroista heittäilyä ja sen takia dialogi oli lapsellista ja yksi oikoista.) (O9)

Mielenkiintoisia keskusteluja. Yhteistä pohdintaa taiteellisten prosessien sisällöistä, dynamiikoista ja hierarkioista. (O4)

Kun kaikki vertaislaboratoriossa on samalla alalla, niin musta ois mielenkiintoista nähdä että mitkä on mun henk.koht. ongelmia ja mitkä on tällä alalla vallitsevia ”yleisempiä ongelmia”, ja mistä mikäkin johtuu ja mitä sille kaikelle on tehtävissä. (O5)

Toivon mielenkiintoisia keskusteluja, havaintoja ja oivalluksia. Uusien näkökulmien syntyä ja mahdollisuuden muutokseen niin ajattelun kuin tekojen puolella. (O2)

Kuvaan seuraavassa *Vertaislaboratorion* kulkua ja sisältöjä siten, että annan osallistujien kokemusten puhua myös puolestaan. Pyysin osallistujilta kokemuskirjoituksia, joita jäljempänä siteeraan (lyhenteet O1–O6, O1 = Osallistuja 1 jne.). Pyysin kirjoituksia jo syyskuussa, että olisin voinut vielä vaikuttaa laboratoriotoinnin sisältöön, mikäli tarvetta siihen olisi. Kokemuksista sai kirjoittaa vapaamuotoisesti, mutta sähköpostipyynnössäni oli mukana myös apukysymyksiä⁷¹, joihin vastaamisen toivoin helpottavan kirjoittamiseen ryhtymistä.

71 Millaisena olet kokenut ryhmän? Oletko aiemmin työhistoriasi aikana osallistunut vastaavaan? Mitä mielestäsi olemme tehneet / mitä emme ole tehneet? Olemmeko mielestäsi harjoitelleet jotain taitoa, jos kyllä, niin mitä taitoa? Minkä käyttämistämme muodoista (esim. alkukierros, piirustus-tehtävät, uudelleen näyttämölistämiset) olet kokenut mielekkäimpänä, minkä vähemmän mielekkäänä? Olisitko toivonut jotain painotettavan enemmän? Jos vertaislaboratorio-toimintaa olisi tarjolla esimerkiksi eri produktioiden työryhmän keskuudessa, luuletko että sillä olisi jokin merkitys, jos kyllä, niin mikä merkitys? Mitä toivot jäljellä olevilta tapaamisilta?

Sain kirjoituksia kokemuksista syksyn mittaan kuudelta osallistujalta, joista kaksi kirjoitti käyttäen kysymyksiä apuna ja neljä vastasi vapaasti kirjoittamalla. Kokemuskirjoituksia oli yhteensä kymmenen liuskaa. Voit seurata osallistujien kokemuksia siteerauksista.

5.2.1. Mikä Vertaislaboratorio?

Tapasimme ensimmäisen kerran tammikuussa 2013. Toin kokoontumispaikkaamme tanssisaliin mukanani tarpeistosta lainattuja punaisia samettityynyjä, joilla ihmiset saattoivat tehdä olonsa mukavaksi. Olin asettanut tyynyt hieman ennen ryhmää ringiin ja ringin keskelle asetin kynttilän⁷². Jatkoin tilan ”sisustamista” vastaavalla tavalla joulukuun (viimeiseen) tapaamiseen saakka. Pysin luomaan ilmapiirin ja tilan rauhoittavaksi, johon pystyisi helposti ”laskeutumaan”, vaikka tulisi suoraan harjoituksista, hektisestä tanssitaiteilijan rytmistä.

Ensimmäistä kertaa kun tulin vertaislaboratorioon, olo ei ollut rauhallinen. Ylivirittyneessä tilassa hieman säikkynä ja erittäin jännittyneenä, tiukassa itsekontrollissa on vaikea hengittää. Tulin kuitenkin, sillä ilmoituksen nähtyäni tiesin, että tämä on minulle tärkeää. (O4)

Ne kerrat kun pääsin osallistumaan olivat itselleni todella tärkeitä. Ja silloinkin kun en ole itse päässyt paikalle, niin se tieto, että tuollaista vertaislaboratoriotoimintaa järjestetään, on tuonut uskoa ja luottamusta tähän tanssialaan ja siinä selviämiseen ja jaksamiseen. (O5)

Vertaislaboratorion yksittäinen kokoontuminen alkoi aloituskierröksellä, jossa jokaisella, myös minulla ryhmän vetäjänä, oli vapaus kertoa tai jättää kertomatta sen hetkiset tunteuksista ja ajatuksista. Menetelmä oli vastaava kuin *Tunto*-hankkeessa (katso luku *Tunto*-hanke). Alkukierros kesti yleensä tunnista puoleentoista, ja sen raamina oli, että kukin vuorollaan saa kuvata rauhassa olojaan, ilman että muut ryhmäläiset lähtevät sitä kommentoimaan. Tavoitteena oli edesauttaa kunkin ryhmäläisen sen hetkiseen kokemukseen rauhoittumista ja syvimmän tietoisuudentason (katso alaluku Hahmoterapia) tavoittamista. Samalla toisten kuuleminen teki kollegoja inhimillisemmiksi, kuten yksi osallistujista kuvaa.

Alkukierros on ollut tosi tärkeä. Ilman sitä ei olisi voinut aloittaa. (O6)

72 Kynttilä kylläkin takavarikoitiin minulta aika ajoin työhuoneeni työpöydältä, jossa sitä säilytin. En tiennyt kuin vasta jälkeenpäin, että salissa ei saa paloturvallisuuden vuoksi polttaa kynttilää.

Alkukierros, sen sosiaalisen merkityksen vuoksi (mm. uskallan ottaa tilaa / joudun antamaan tilaa muille, koen toisten olevan kiinnostuneita siitä mitä kerron / kokemuksistani / ajatuksistani) ja vieraammatkin kollegat ovat niiden myötä tulleet inhimillisemmiksi, vertaisemmiksi kuin aikaisemmin. (O1)

Mielestäni oli hienoa, että kävimme joka kerta läpi alussa mitä kellekin kuului ja että se sai kestää sen aikaa kuin se vaati. Alkukierros oli mielekäs. (O4)

Alkukierroksen aikana yritin kuulostella, oliko ”ilmassa” jokin erityinen teema, joka oli tullut esiin usean osallistujan puheenvuorossa ja jota olisi syytä tarkastella lähemmin. Tein lennosta yleensä ehdotuksen, minkä menetelmän kautta aihetta, jos sellainen ilmeni, voisi parhaiten lähestyä. Olin varannut ryhmää varten saliin jokaiselle kerralle piirustus- ja kirjoitusvälineet. Ensimmäisellä tutustumiskerralla teimme neljän kuvan sarjan, jossa kukin osallistuja piirsi piirroksen siitä (yhden kustakin aiheesta), missä kokee olevansa, mihin suuntaan on pyrkimässä, onko suunnalla jokin este ja mitä osallistuja tarvitsee. En rajannut kuvasarjaa millään tavalla: sen sai piirtää suhteessa tanssiin tai laajemmin elämäänsä. Kuvat käytiin läpi yksi osallistuja kerrallaan, ja kukin sai avata kuvia sen verran kuin halusi ryhmälle jakaa, mitään pakkoa ei ollut.

Kevään aikana jatkoimme piirrosten avulla työskentelyä. Osallistujat kokivat sen vapauttavana, koska väline oli vieras. Teimme muun muassa elämänkaari-piirroksen, jossa tavoitteena oli hahmottaa niitä hetkiä ja vaihteita, jolloin tanssi oli ollut merkittävällä tavalla mukana osallistujan elämässä. Usealle osallistujalle tanssi osoittautui voimakkaasti kaksinaipaiseksi, sekä ”huippuhetkeksi” että ”vankilaksi” (Tpk 6.2.2013). Maaliskuussa työskentelimme piirretyn kehonkuvan kanssa, jonka kautta tulivat näkyviin vanhat fyysiset ja osin myös ei-tietoiset psyykkiset vammat ja kipukohdat. Työskentely kuvien ja niiden kautta reflektoinnin kanssa oli kokemukseni mukaan ja myös palautteen mukaan mielekästä.

Piirtäminen on toiminut minulle ajattelun selkeyttäjänä, tekemistämme piirustuksista olen saanut hahmotusta siihen miten minä hahmotan maailmaa ja olen kyennyt sen jälkeen (ainakin itselleni) selkeämmin jakamaan sitä miten minun maailmankuvani toimii. (O3)

Piirrostehtävistä olen nauttinut todella paljon. Ne tarjoavat yllättäviäkin sukelluksia omaan alitajuntaan ja piirtäminen on ainakin itselle sopivan leikkimielinen ja luova tunteiden ja ajatusten käsittelemisen muoto. Piirtämiseen on ollut helppo suhtautua rennommin ja vähemmän tavoitteell-

lisesti kuin ehkä olisi ollut esimerkiksi liikkumiseen. Tosin kerran teimme autenttisen liiketuokion ja siihen yhdistetyn piirrostehtävän ja se yhdistelmä tuntui oikein hyvältä. (O1)

Toin useaan kertaan tapaamisvuoden aikana esiin, että mitään sellaista, mistä tuntuu, että ei halua osallistua, avata tai jakaa, ei tarvitse niin tehdä, vaan kaikki perustuu vapaaehtoisuuteen, ei kilttinä suorittajana olemiseen (josta osallistujilla oli ymmärryksen mukaan jo riittävästi omakohtaista kokemusta). En muista yhtään kertaa, että joku olisi halunnut olla osallistumatta johonkin. Yleensä jouduin olemaan kellovahtina, että kaikille riittäisi aikaa tasapuolisesti: tarve jakamiselle ja myös toisten kuulemiselle oli intensiivistä.

Ryhmä antoi mahdollisuuden rauhallisessa ja luottavaisessa ilmapiiressä avata sitä verhoa, jonka takana ovat tunteista ehkä hankalimmat, kateus, katkeruus, mustasukkaisuus, epätoivo ja epävarmuus. (...) Oli myös huo-jentavaa huomata, että ryhmässä minulta ei vaadita sitä mitä en halua jakaa. Minun pitää toki jakaa asioita mutta se mitä sanon, hyväksytään. Minä riitän. (O4)

Avaava kokemus monessa mielessä, on erittäin mukava kuunnella kollegoiden pohdintoja omista tuntemuksistaan ja kokemuksistaan, sellaisista joita ei aina haluta/pystytäkään jakamaan normaalin työskentelyprosessin aikana. Erityisesti oman tekemisen tuntemukset peilautuvat tätä kautta voimakkaasti ja huomaan oppivani itsestäni asioita. Ryhmä on kuitenkin ollut paljon enemmän terapiaan painottuva ja sen kautta toimintaa ja työskentelyä peilaava kuin alunperin odotin. Tämä on kuitenkin ollut siinä mielessä hyvä, että terapiatyypinen lähestyminen ei ole minulle tyypillistä, enkä osaa useinkaan lähestyä työn tekemistä tämän tyyppisen ajattelun kautta. (O3)

Laboratorion syvin olemus pureutui juurikin jokaisen henkilökohtaiseen reflektointiin omasta itsestä, tämänhetkisestä elämäntilanteesta ja suhteesta taiteeseen sekä sen tekemiseen. Perimmäiset ja yksinkertaisimmat eksistentiaaliset kysymykset kuten kuka minä olen, mistä minä tulen, mitä minä tunnen ja miksi sekä minne olen matkalla ovat olleet pinnalla laboratoriotapaamisten aikana. Matka itse on usein se pisin ja pimein matka ihmisen elämässä. (O2)

Myötätunnon ja empatian ilmapiiiri oli käsin kosketeltavaa. Jotenkin roolit jäivät oven ulkopuolelle ja meistä tuli ihmisiä ilman titteleitä. Helpottavaa.

Tosin tämä avasi myös oven oman mielen sisälle, joka sitten johtikin hyvin moninaisia vaikeitakin polkuja pitkin kohti itseyymmärrystä. Ainakin voimistuvaan haluun jatkaa tätä työtä ja ymmärtää, että tämä on mahdollista ja on myös mahdollista muuttaa sitä, miten omasta työstäni ajattelen. Voin tehdä sitä toisin. Taidan olla jossain kohden itse se, joka minua pidättelee. (O4)

Vuoden aikana kokoontumisissa tuli esille taiteellisista työprosesseista tapahtumia, joissa jokin oli jäänyt ihmetyttämään ja joissa osallistujia oli kokenut avuttomuutta. Näyttämölistimme eli lavastimme harjoitustilanteen (*Vertaislaboratorion* osallistujia apuna käyttäen) ja pohdimme yhdessä, mitä tilanteissa olisi voinut tehdä, mitä olisi voinut tehdä toisin. Uudelleen näyttämölistämisen kohteena oli muun muassa tilanne, jossa taiteellisen prosessin yksi jäsen kärsi syömishäiriöstä ja se vaikutti harjoitustilanteissa merkittäväällä tavalla. Koreografi (*Vertaislaboratorion* osallistuja) koki avuttomuutta ja riittämättömyyttä, koska aihetta oli vaikea ottaa puheeksi sen pelossa, että vahingoittaisi toista. Koreografi koki myös pettymystä siitä, että tanssija ei ollut voinut tuoda tilannettaan esille. Tulkitsin tilanteen ”virtahepo harjoitussalissa”⁷³ -ilmiöksi.

Toisessa esimerkkitapauksessa pohdimme näennäisen ”pullantuoksuisen, demokraattiseksi nimetyn” (osallistujan antama nimitys, Tpk 6.5.2013) työprosessin aiheuttamaa turhautumista, jossa työryhmän koreografi työprosessin loppuvaiheessa päättikin ihan itsekseen, millainen loppu teokselle tulisi ja jota yksi työryhmän tanssija oli noussut vastustamaan lähtökohtaiseen demokraattiseen periaatteeseen vedoten. *Vertaislaboratorion* osallistuja oli ollut tässä työryhmässä tanssijakollegana, tilanteen sivustaseuraajana, mutta oli tuntenut voimatonta raivoa tilanteen aiheuttamasta ristiriidasta, joka varjosti työryhmän ilmapiiriä.

Yritimme hahmottaa edellä kuvatuissa ja muissa esiin nousseissa tapauksissa erityisesti vastuun kysymystä, eli mikä näissä tilanteissa olisi ollut osallistujan vastuulla ja mikä taas ei. Pohdimme, miten tuollaisia tilanteita voisi sanoittaa ja käsitellä, että ne eivät tule vain lakaistuksi (tanssi)maton alle. Kurt Lewinin kenttäteorian mukaan (katso luku Hahmoterapia) ilmiö vaikuttaa ryhmässä joka tapauksessa: käsittelemättömänä yleensä ennakoimattomasti, purkautuen yllättävistä paikoista ja yllättävinä hetkinä sekä energiaa vieden (varovaisuuden takia: jokin osa-alue on ”kielletty”) ja taas käsiteltynä yksilön ja ryhmän tietoisuutta,

⁷³ *Virtahepo olohuoneessa* on kirjailija, terapeutti Tommy Hellstenin samanniminen kirja (1991), jossa kyseinen nimitys kuvaa ilmiötä, usein häpeällistä, joka saa ihmisen keskittymään epäolennaisiin sivuseikkoihin ja joka saa ihmisen olemaan kuin ilmiötä ei olisikaan mutta sen joutuu ottamaan kaikes tekemisessään huomioon. Kyseisessä kirjassa viitataan erityisesti alkoholismiin perheessä.

luottamusta ja energiaa lisäävästi. Osallistujat kokivat tilanteiden uudelleen tekemisen ja uudelleen harjoittelemisen, rehellisten ja rakentavien sanojen etsimisen yhdessä ryhmäläisten kanssa antoisaksi ja opettavaiseksi. Ryhmäläiset nimesivät oleellisimmaksi sen, että tulee tietoiseksi, mitä itsessä (keho-mielessä) noissa tilanteissa tapahtuu ja että antaa itselleen luvan myös sanoittaa sen ääneen, vaikka pelottaisikin. Tämä näkökulma lähestyy hahmoterapeuttista ajattelua, jossa vastuu (*responsibility*) ymmärretään kontaktina ympäröivään maailmaan ja kykyyn vastata siihen, mitä kunakin hetkenä tapahtuu (*ability to respond*). Ihminen on myös itse vastuussa emootioidensa ilmaisemisesta tai ilmaisematta jättämisestä (Oldham, Key & Starak 1988, 36.) Osallistujat näkivät mahdollisen vertaislaboratoriotoiminnan taiteellisen työprosessin osana seuraavasti:

Hyöty voisi olla esim. että vertaislabratilanteissa on lupa puhua ja käsitellä omia tunnekokemuksiaan liittyen työtilanteisiin. Tunteita siten voi purkaa ja oppia hahmottamaan, mikä johtuu mistäkin. Tällöin ne eivät 'salaa' tunkeutuisi vaikuttamaan prosessiin ja työilmapiiriin. (...) Puhuminen ja tunteet ovat joskus tärkeä osa työprosessia! Sen hallitseminen on vaikeaa ja vertaislabratyöskentely antaisi varmasti avaimia siihen. (O6)

Jos tällaista vertaislaboratorio metodia käytettäisiin esim. työryhmissä vaikkapa joitain kertoja produktion aikana, niin se varmasti auttaisi työryhmän jäseniä tulemaan helpommin kuulluiksi ja nähdyiksi itse prosessissa. Helposti saattaa jäädä jossain vaiheessa prosessia tunne, että ei saa sanotuksi jotain mikä painaa mieltä. (O2)

Osallistujat, yhtä lukuun ottamatta, eivät olleet osallistuneet vastaavaan, ammatillista identiteettiä ja työryhmäprosesseja pohtivaan toimintaan aiemmin. Kysymykseen, mitä mielestäsi teimme ja mitä emme tehneet sekä kysymykseen taidon harjoittamisesta sain seuraavia mietintöjä.

Jotenkin tuntuu siltä, että olemme opetelleet jakamaan asioita toisillemme kuin ihminen ihmiselle. Ikään kuin ennakoasenteet toisista ihmisistä, mielikuvat tai oletukset olisivat jääneet pois. Itse olen harjoitellut ainakin paljastamisen taitoa. Ja sitä, että voin kohdata tunteitani pelkäämättä. Sekä taitoa ymmärtää toista ihmistä mutta myös toista tanssitaiteilijaa, kollegaa. (O4)

Taitoa? Hmm... Emotionaalisten vaikuttimien ajattelevinen, puhuminen ja tunnistaminen on myöskin taito! Sitä olen ainakin itse kokenut oppivani enemmän. (O6)

Vertaislaboratoriossa emme ole päteneet, yrittäneet olla vakuuttavia tai myydä itseämme, emmekä ole kilpailleet keskenämme. Emme ole seuranneet ennalta laadittua käsikirjoitusta tai pyrkineet toteuttamaan jotakin suunnitelmaa. Olemme vertaislaboratoriossa mielestäni ensisijaisesti harjoitelleet kuuntelemisen taitoa, oman itsen, kehon ja toisten ihmisten. Hyväksymisen ja arvostamisen taitoja myös. (O1)

Vertaislaboratorio on vertaansa vailla! Se tuo uutta ja kaivattua – ehkä pinnan alla aina ollutta – rankkaa ja raadollistakin näkökulmaa tanssitaiteilijuuteen, työssä jaksamiseen ja siihen, miten tanssijan identiteetti ehkä rakentuu. Tämä fyysis-psykkis-sosiologinen tanssijan työ on niin monitasoista, että sitä pitää voida reflektoida kollegiaalisessa hengessä! Toivon, että tätä toimintaa voisi jatkaa vielä jossakin muodossa. Itse olen valmis tulemaan mukaan vaikka heti. (O4)

5.2.2. Yhteenvedoa Vertaislaboratoriosta

Koen *Vertaislaboratorion* merkityksellisenä lisänä tutkimukselleni. Ilmiöt, joihin huomioni oli kiinnittynyt toimiessani ei-tanssijoiden kanssa, tulivat näkyviin tanssin ammattilaisten keskuudessa jopa voimakkaampina. Ymmärrän *Vertaislaboratorion* osallistujilta saamani materiaalin valossa seuraavan: kysymykseni taiteellisten prosessien (niiden, joissa olen itse ollut mukana) ihmiskuvasta, tarpeeni pohtia taiteellisen prosessin ilmiöitä sekä kysymykset hierarkioista ja emotioista ovat valideja kysymyksiä myös laajemmalti tanssitaiteen kentällä. Kysymyksiin liittyvät läheisesti käsitykset tanssitaiteilijan identiteetistä sekä työssä jaksaminen ja työn mielekkyys. Myös ymmärrys häpeästä ja sen eri ilmenemismuodoista tuntui kaipaavan esiin nostamista. Vaikuttaa siltä, että en ole ollut yksin pohdintojeni kanssa – syvemmillä, yhden osallistujan nimeämällä raadollisellakin tasolla tapahtuvalle keskustelulle ei ole vain ollut foorumia aiemmin. (Katso lisää luvut 6.3 ja 6.4).

Tulkitsen osallistujien kertomaa siten, että kokemusten tiedostaminen tunnetasolla ja myös hankalien, tavoitteellisessa työtilanteessa syrjään työnnettyjen olojen kohtaaminen vertaisten, kollegojen kanssa luottamuksellisessa ilmapiiirissä auttaa työssä jaksamisen lisäksi ymmärtämään ja kuulemaan omaa taiteilijaidentiteettiään syvemmin ja olemaan sille uskollinen ja rehellinen.

Ei kateuden tunnetta, epävarmuutta tai huonommuutta. Niille ei ole tilaa. Vaikka juuri nämä tunteet pitäisi kohdata, että voi jatkaa, että ei tarvitse nöyristellä ja että voi tehdä rehellisesti sitä mitä haluaa. Että voisi toteuttaa taiteilijana ja kokonaisena ihmisenä. (O4)

Koen, että näiden kysymysten äärelle asettuminen vaatii ryhmän vetäjältä henkilökohtaista avoimuutta eli tasavertaisuutta sekä valmiuksia kohtaamiseen. Tanssijana tai koreografina, (työ)ryhmässä jäsenenä toimimisen pohtiminen ja siitä tietoiseksi tuleminen avaa henkilön tapoja olla vuorovaikutuksessa, käsityksiä itsestä, ja joskus esiin voi tulla yllättävääkin kipua, jonka kohtaamiseen on hyvä olla ymmärrystä ja valmiutta. Käyn alaluvussa 2.2.2 tarkemmin läpi sitä, mitä tarkoitan ymmärryksellä ja valmiudella ja kuinka sitä on mahdollista kehittää.

Esille nousi myös vaihtoehtoisia tai osin rinnakkain toimivia mahdollisuuksia jatkaa vertaislaboratoriotoimintaa. Yksi ehdotus oli vastaavien ryhmien kokoaminen jatkossakin, ja toinen tulevaisuuden kuva oli, että tarpeen vaatiessa vertaislaboratoriomenetelmä tulisi vierailemaan taiteellisen prosessin aikana joksikin aikaa, ulkopuolisen vetäjän luotsaamana. Kolmas vaihtoehto oli, että halukkaita koreografeja, ryhmävetäjiä, voisi täydennyskouluttaa siten, että he itse pystyisivät koreografisen prosessin aikana tai jo lähtökohtaisesti ottamaan käyttöön menetelmiä, jotka tukisivat tunteistaan ”irti leikkaamattoman”, kokonaisemman ihmisen mahdollisuutta.

Vertaislaboratoriota koolle kutsuessani ajattelin, että pääsen siinä koettelemaan taiteellisista asioista nousseita esioletuksia ja saan ryhmän kautta arvokasta aineistoa tutkimukseeni. Tämä toteutui yli odotusteni. Sen lisäksi, mitä en ollut tullut lainkaan ajatelleeksi, *Vertaislaboratorion* voi nähdä näin jälkikäteen myös tutkimukseni tuloksena, yhtenä konkreettisena käytännön sovelluksena, jota voi hyödyntää jatkossa eri tavoilla.

5.3. Piileskelevä liike

Piileskelevä liike -työpajat liittyivät Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma TAHTOn puitteissa järjestämääme *Ice Breaking Fantasies* -festivaaliin. Festivaali oli taiteelliseen tutkimukseen keskittyvä, yleisölle avoin tutkimustapahtuma. Se järjestettiin Kuva/Tila-näyttelytilassa Helsingin Punavuoressa 19.9.–27.9.2014. Festivaalilla oli mukana kymmenen TAHTOn taiteilija-tutkijaa neljältä eri taiteen alalta sekä joukko alan asiantuntijoita. Festivaaliin sisältyi myös kaikille avoin kaksipäiväinen seminaari.

Kullakin meistä tohtorikoulutettavista oli mahdollisuus tuoda festivaalilla näkyviin jotain omasta taiteellisesta tutkimuksesta. Jo varhaisessa suunnitteluvaiheessa päädyin valitsemaan jonkin kokemuksellisen ja tällä kertaa jollakin tavalla galleriatilaan tulevia ihmisiä kohtaavan tavan toteuttaa oman osuuteni. Olin työskennellyt koko tutkimukseni ajan ”piittaamatta yleisöstä”, keskittyen prosessiin ryhmien kanssa ja totesin, että minua kiinnosti nähdä, miten samaa tausta-ajattelua voisi kokeilla yhden henkilön, yleisön edustajan, kanssa kerrallaan. Niin päädyin toteuttamaan *Piileskelevä liike* -kohtaamisia, jotka olivat kahdenvälisiä. Hain ihmisiä kohtaamisiin seuraavalla kutsulla:

Tervetuloa 45 minuuttia kestävään kahdenväliseen kohtaamiseen, jossa voit asettua kehosi koreografioiden ääreen. Voit suunnata huomion sisäiseen liikegalleriaasi: mistä koreografioista, liikkeistä, asennoista, asenteista haluat luopua, haluatko vahvistaa jotain, löytää piileskelevää tai etsiä uutta? Ennakkotaitoja ei tarvita. Ajanvaraus ennakkoon. Kyseessä on kahdenvälinen työpaja, jossa tarkastellaan vuorovaikutuksessa aktivoituvia liikkeitä, virtauksia, pyörteitä ja suvantoja. Työpaja toteutetaan piirtäen, puhuen ja liikkuen.

Levitin kutsua sosiaalisen median (FB) kautta, sähköpostitse sekä Taideyliopiston tiedotuksen kautta. Minulla oli tarjolla kolmena peräkkäisenä päivänä (25.–27.9.2014) yhteensä kaksitoista noin 50 minuuttia kestävää aikaa. Ajat varattiin loppuun kolmen vuorokauden kuluessa, ja tulijoita olisi ollut enemmänkin. Tein lopulta kyselijöiden toiveesta jonotuslistan, mikäli peruutuksia tulisi.

Piileskelevästä liikkeestä minulla ei ole käytössäni kirjoitettua materiaalia osallistujilta: en sitä heiltä kerännyt. Kohtaamisten aikana tehdyt piirroksot, ellei henkilö halunnut niitä mukaansa, minulla on. Käytössä on oma työpäiväkirjani, johon kirjasin kunkin kohtaamisen jälkeen, mitä ja miten olimme tehneet ja minkä ilmiön tai asian äärellä olleet.

Tilana minulla oli Kuva/Tila-galleriassa oleva erillinen huone, jonka oven sai kiinni. Huoneen varusteina oli kaksi tuolia, pöytä, iso pehmeä matto, kaksi tuikkukynttilää ja samaisia punaisia samettityynyjä, joita käytin *Vertaislaboratoriossa*. Pöydällä oli piirustuspaperia, väriliituja ja nenäliinoja. Viereisessä tilassa oli keittiö, johon olin varannut vedenkeitTIMEN ja teetä.

Minulla ei ollut ennakkoon suunnitelmaa siitä, kuinka kohtaaminen etenisi. Ainoastaan minulla oli joitakin vaihtoehtoja ehdottaa niistä tavoista, joilla piileskelevää liikettä voisi lähestyä. Kun ajan varannut henkilö tuli paikalle, kysyin,

haluaisiko hän teetä, ja teen juonnin ohessa kerroin lyhyesti kuka olen ja mitä taiteellinen tutkimukseni sisältää ja kerroin kyseisen kohtaamisen raameista. Asetuimme istumaan vastakkain joko pöydän äärelle tai lattialla olevan maton ja tyynyjen päälle. Kuvasin raameja yleensä seuraavasti: voit itse päättää, kuinka haluat piileskelevää liikettäsi tutkiskella. Mahdollisuuksia on asettuminen kehon sen hetkisen olotilan äärelle (mukaillen autenttisen liikkeen keinoja), piirtämällä hahmottaminen vapaasti, piirtämällä hahmottaminen kysymyksiini vastaamalla, puhuminen, näiden kaikkien yhdistäminen tai jokin ihan oma tapa, mikä vain tulee mieleen.

Osallistuja aloitti yleensä kuvaamisen puhumalla jotain sen hetkisestä keholli-suudesta, siitä, mitä oli meneillään. Sain kuulla esimerkiksi niska-hartiasuudun tukkoisuudesta, erikoisesta lonkasta, romahtaneesta hartialinjasta, kivuliaasta selästä tai kerroksellisuudesta, jossa päällimmäinen kerros oli kuin terästä ja heti sen alla pehmeyttä. Kuulostelimme muun muassa, voisiko näissä paikoissa olla patoutunutta liikettä, liikkeen puutosta tai vaikkapa kaipuuta aivan uusiin liikkeisiin tai asentoihin. Suuntasimme huomiota myös siihen, oliko kehossa piileskelevällä liikkeellä jokin suunta tai tiheys, jonka tarvitsisi tulla tunnetuksi. Keinot tästä eteenpäin olivat hyvin moninaiset. Kukin osallistuja lähestyi siinä hetkessä tietoisuudessa olevia kohtiaan hyvin eri tavoin: joku lähti spontaanisti liikkumaan artikuloiden samalla sanallisesti, mitä kehossa tapahtuu, toinen tutki hiljaisuudessa ja kolmas halusi ensin liikkua ja sitten piirtää, neljäs taas tosinpäin, ensin piirtää ja sitten liikkua sen, minkä oli piirtänyt. Yksi osallistuja lähestyi kehon olotilaa äänellä: hän hyräili, naksutteli, lauloi ja antoi äänen muuttua samalla, kun kehon liike muuntui. Yksi henkilö halusi vain levätä lattialla. Kun kysyin, kuinka hän halusi minun olevan hänen kanssaan, hän pyysi vain, että hengitä ja ojenna nenäliinoja, ”sitä mukaa kun olen itkenyt edellisen”. Osallistuja puhui kohtaamisemme lopuksi pallean ”kouristuksesta”, vuosikymmenten surusta ja siitä, kuinka tuo pallassa piileskellyt koreografia, itkun liike, oli hellittänyt sitä huomattavasti.

Variaatioita oli siis useita. Ymmärsin kohtaamisten aikana, että asetelma minun puoleltani muistutti terapeutista kohtaamista, jossa asiakas määrittelee kohtaamisen sisällön sanallistamieni raamien sisällä ja minä olen avustajana ja peilinä ilmaistulle materiaalille siten, että tietoisuus siitä, mitä on, kasvaisi. Noin puolessa kohtaamisista liikkeen mukana esille nousi myös tunnemateriaalia, josta osallistuja saattoi ensin mennä hämilleen. Kerroin niissä hetkissä, että minulle se on ok, kohtaamisessa voi ”sanoa kyllä” (sen verran kuin sillä hetkellä mahdollista) kaikelle sille, mikä pyrkii pintaan, sallia itselleen sen hetkisen oloti-

lan mitään siitä poistamatta tai lisäämättä. *Piileskelevä liike* -työpajasta saamani kokemuksen mukaan kahdenvälinen kohtaaminen voi siis erityisellä tavalla nostaa tunnemateriaalia esiin. Huomasin kokevani huolta ja eettistä vastuuta siitä, että kyseisissä kohtaamisissa oli kyse yksittäisestä tapaamisesta, ei jatkumosta.

Ymmärsin, että jos annan kohtaamisten raamituksen alun pitäen olla väljä eli en rajaa sitä vain liikkeelliseksi ja koreografiseksi, kohtaamisissa tulisi olla tarjolla jatkumo. Yksittäisen, satunnaisen tapaamisen sijaan tulisi olla mahdollisuus tavata useammin. Tällöin tapaamiset tarjoaisivat terapeutin ja transformatiivisen kohtaamisen jo lähtökohdiltaan, ja tämä olisi sanoitettu selkeästi ääneen. Kuitenkin noissa kyseisissä kohtaamisissa olisin kokenut epäeettisenä sen, jos olisin sivuuttanut ja jättänyt huomiotta tunteiden olemassaolon. Sanoin myös, että minuun voi ottaa yhteyttä puhelimitse jälkikäteen, mikäli jokin asia jää mietityttämään, niin pohdimme asiaa yhdessä. Kerroin kapinoivani yksin pärjäämisen kulttuuria vastaan ja sanoin olevani pelkästään iloinen, jos joku liittyy kapinaani ottamalla yhteyttä. Siitä huolimatta, että jatkossa, mahdollisia uusia *Piileskelevän liikkeen* työpajoja järjestäessäni, korostaisin kohtaamisen keskittävän koreografisen ja liikkeellisen piileskelevän liikkeen tutkimiseen, on minun hyvä olla varautunut myös tunnemateriaalin kohtaamiseen. Sekä hahmoterapeuttisessa kontekstissa että Damasion ajattelussa kehon liike on joka tapauksessa suorassa kytköksissä emootioihin.

Koin *Piileskelevä liike* -kohtaamiset tutkimukseni kannalta merkittävänä lisänä. Se lisäsi ymmärrystäni tutkimukseni oletuksesta, kuinka paljon liike ja liikkumattomuus on kytköksissä emootioihin ja kuinka usein se on poisleikattua ja hämmäntävää ilmentyessään. Jäin pohtimaan, kuinka vakavasti otettavan asian äärellä olen. Mikäli henkilöllä, taiteelliseen prosessiin tai työpajaan osallistujalla, on mahdollisuus myös tulla tietoisemmaksi emootioiden aluista, luulen tämän mahdollisuuden edesauttavan ihmisen ruumiin, lähimmän mahdollisen luontokappaleen, suojelua, ei-riistoa. Osallistuja tulee terveellä, elämää puolustavalla tavalla tietoiseksi esimerkiksi jaksamisensa rajoista (katso lisää Damasio, alaluku 2.2.5).

Piileskelevä liike -kohtaamiset osoittivat minulle sen, että luottamus prosessiin, siihen, että en ennalta tiedä, mitä tapahtuu, oli kasvanut minussa huomattavasti. Kontrollonin tarpeen väheneminen mahdollisti Toisen kohtaamisen toisena, ainakin enemmän kuin aiemmin. Samaan aikaan kipuilin tutkimukseni kirjoittamisen kanssa. *Piileskelevän liikkeen* kohtaamiset opettivat myös sen, että voin luottaa kirjoittamisen prosessiin, voin olla rauhassa siinä kohtaa missä olen.

6. Tulokset ja yhteenveto

Tässä luvussa käyn läpi vuorovaikutteisen koreografisen prosessin yksittäisiä osatekijöitä, jotka tulivat esiin tutkimusesityksissä. Yhdistän tässä tutkimusesityksistä ja käytännön kokeiluista noussutta tietoa tutkimukseni teoreettisiin viitepisteisiin. Tämä luku on samalla ehdotus sellaiselle koreografiselle prosessille, jossa osallistuja voi tulla kohdatuksi kokonaisena ja jossa piileskelevä liike, tunteet ja tuntemukset muodostavat keskeisen osan koreografisesta materiaalista.

6.1. Huolettomuus ennakko-odotuksista

Olen lähtenyt tekemään tutkimukseni molempia taiteellisia osioita jokseenkin huolettomana sen suhteen, mikä on lopputulos. Keskeisin tutkimuskysymykseni, jonka voin nimetä myös tutkimuskutsumukseksi, on alusta saakka ollut kysymys, *miten tehdään*. Miten-kysymys on keskeinen myös hahmoterapeuttisessa ajattelussa, jota avasin luvussa 2.2.4. Ajattelussani huolettomuus ei tarkoita huolimattomuutta, piittaamattomuutta tai välinpitämättömyyttä, vaan kytken huolettomuuden ennen kaikkea tavoitehakuisuuden minimoimiseen suhteessa lopputulokseen, valmiiseen esitykseen. Kytken huolettomuuteen myös leikkimisen: siinä hyötytarkoituksilla⁷⁴ ei ole sijaa.

Näyttelijä, teatteritaiteen tohtori Mikko Kanninen tuo väitöstutkimukseensa esiin siirtymän kysymyksestä *mitä tehdään* kysymykseen *miten tehdään*. Siirtymässä kuvataan teoksen suunnittelijan, luojan, olkoon se arkkitehti, teatteriohjaaja tai koreografi, vallan hapertuminen, joka johtaa romanttisen taiteilijakuvan ja auktoriteetin murentumiseen. Kanninen linkittää parametriseen arkkitehtuurin ajattelun teatterin taiteellisiin prosesseihin, näyttelijäntyöhön ja näyttämöllisiin olioihin. Suunnittelun ytimenä ovat yksittäiset parametrit, joiden pohjalta voidaan luoda kokonainen näyttämöllinen teos. (Kanninen 2012.) Vastaavasti huolettomana lopputuloksesta prosessiin sukeltava, *miten tehdään*

74 Hyötytarkoituksella tarkoitan ennakkoajattelua, jossa koreografi miettii esimerkiksi, kuinka tehdä esityksestä kv-kelpoinen, kuinka tehdä riittävän kiinnostavaa jälkeä tulevia apurahahakuja ajatellen tai tuleeko esityksestä helposti kierrätettävä ja helposti myytävä.

-kysymyksestä kiinnostunut koreografi tulee antaneeksi tilaa ja siirtäneeksi valtaa toisille, osallistujille.

Tämän pohjalta nimitän yhdeksi perustavanlaatuiseksi ja lähtökohtaiseksi osatekijäksi huolettomuuden vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa. Huolettomuus lopputuloksesta suuntaa prosessia ”tässä ja nyt” -hetkeen. Voimakas näkemyksellisyys ja ennalta asetetut toiveet esityksen ”sanomasta” tai dramaturgiasta voivat tulla esteeksi kokonaisvaltaisen vuorovaikutuksen syntymiselle. Kokonaisvaltaisella vuorovaikutuksella tarkoitan kaiken sen sallimista, mitä osallistujalla on kulloinkin meneillään. Ryhmän vetäjän avoimuus ja huolettomuus sen suhteen, mitä ja millaista teosta ollaan tekemässä, auttaa kiinnostuneen asenteen ja kunnioittavan yhteyden syntymisessä suhteessa toiseen ihmiseen, buberilaisittain ilmaistuna toiseuden hyväksymiseen minä–sinä-suhteessa.

Jokainen ryhmäläinen, koreografi mukaan lukien, tuo toki mukanaan omat näkemyksensä, esimerkiksi näkemykset estetiikasta tai ”hyvästä esityksestä”, tietoisesti tai tiedostamattaan. Vuorovaikutteisessa koreografiassa näistä voi tulla tietoiseksi. Mikäli koreografilla on ennakkosuunnittelussa ennen ryhmän tapaamista kovin voimakkaana oma agenda tai näkemys, johon hän on muut osallistujat valjastamassa ja jonka hän haluaa teoksellaan tuoda esiin, ovat muut ryhmäläiset silloin alisteisia tuolle agendalle. Vuorovaikutusta toki tapahtuu myös prosessissa, jossa työryhmä kulkee ennalta asetettua päämäärää tai ideaa kohti, mutta silloin vuorovaikutus on kohdennettu palvelemaan tuota tarkoitusta ja sitä ohjaa tavoitteellisuus eikä spontaani kohtaaminen.

Prosessissa, jolla on huoleton lähtökohta, ryhmäläisten näkökulmat, lähtökohdat ja agendat tulevat jaetuksi ja avatuksi vuorovaikutuksessa. Vuorovaikutuksen piiri luo pohjan yhteiselle matriksille, alustalle, jossa niin eriävät näkemykset asioista tai elämästä kuin yhtenevät näkemykset voivat alkaa kasvaa kohti koreografiaa.

6.2. Aika ja levollisuus

Toiseksi vuorovaikutteisen ja osallistuvan koreografian osatekijäksi nimitän riittävän ajan ja levollisuuden. Tämä on kytköksissä edellä mainittuun huolettomaan asenteeseen. Ajattelussani levollisuus ei ole synonyymi hitaudelle: levollisuus ei poissulje aktiivista, spontaania⁷⁵ tai nopeakin toimintaa.

75 Liitän spontaanin Martti Lindqvistin psykodraamalliseen ajatteluun pohjautuvaan määritelmään, jossa ihmisellä on kyky virittyä tunteeseen, toimintaan ja suhteeseen. Spontaanissa tilassa tunteet lähtevät liikkeelle, energisyys kasvaa, mielenkiinto kohdistuu ja ihminen avautuu itsensä ulkopuoliseen maailmaan, ihmiselle tulee halu toimia. Vetäytyminen, lukkiutuminen ja voimattomuus ovat spontaanisuuden vastakohtia. (Lindqvist 1992, 19–20.)

Levollisuudella tarkoitan sen mahdollistamista, että vielä ei tarvitse tietää eikä osata. Myös se, että (koreografinen) tieto ja osaaminen on olemassa jo, osallistujien ruumiissa, on tärkeää sanoittaa ääneen. Tieto kutsutaan esiin levollisuuden mahdollistaman kuuntelun avulla. Havaintojeni mukaan levollisuudesta käsin voin alkaa saamaan ymmärrystä siitä, missä menen, mitä impulsseja, tuntemuksia tai liikettä ruumiissani ja mielessäni on meneillään ja kuinka ne aktivoituvat tai passivoituvat suhteessa muihin ryhmän jäseniin. Hanna Väätäinen tuo tutkimuksessaan esiin sisäisen liikkeen, jonka on mahdollista tulla esiin ajatusten hiljentymisen jälkeen. Ajatusten hiljentymisen liitän nimeämääni kuunteluun. Voin liittyä Väätäisen ajatukseen sisäisestä liikkeestä, että nimestään huolimatta se ei ole peräisin vain yksittäisen osallistujan sisältä, vaan se on energiaa, joka värähtelee osallistujien välissä, lävitse ja heidän sisällään (Väätäinen 2009, 187). Kiire, tekemisen ja tehokkuuden vaateet, ovat ne siten sisäisiä tai ulkoisia, estävät sisäisen liikkeen, aistimusten ja todellisuuden havainnointia. Hahmoterapeuttisessa ajattelussa vaatimukset ja pyrkimykset nähdään usein esteenä vaatimusten ja pyrkimysten toteutumiselle (katso paradoksaalisen muutoksen teoria alaluvusta 2.2.4). Silloin olemisen levollinen kuuntelu, tunteminen tai kokeminen estyy, ja sen tilalla on pyrkimys pois siitä, mitä on ja miten se on.

Ajalla tarkoitan tässä sekä harjoitusprosessin pituutta että yksittäiseen harjoituskertaan varattua aikaa. On vaikea olla huoleton lopputuloksesta, jos koreografisen prosessin ensi-ilta on käsillä muutamien viikkojen päästä. Olen varsin hyvin tietoinen taloudellisten resurssien riittämättömyydestä puolen vuoden kokoaikaiseen työskentelyyn. Tutkimusesitysten myötä tein havainnon, että vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa kolmen tai neljän päivän harjoitusryppään jälkeinen viikonkin tauko tuo prosessille tarvittavaa väljyyttä, suorittaminen vähenee ja olemiselle avautuu tilaa. Yksittäisen harjoituskerran pituus taas määräytyy osallistujien jaksamisesta sekä olosuhteista, jossa harjoituksia pidetään. Esimerkiksi *Tunto*-hankkeen kehitysvammaisten palvelukodin päivärytmi antoi suuntaa ajallisille raameille, ja Kierrätyskeskus Entringin työvuorot määrittivät harjoittelun rytmiä.

Vasta jälkikäteen ymmärsin syyn, miksi kartoin vaihtoehtoa tehdä tutkimuksiini taiteelliset osiot tanssin ammattilaisten kanssa. Tanssiin vihkiytymättömällä ei olisi ruumiissaan (tanssi)liikkeen sujuvuutta, helppoutta – takasin tiedostamattomasti tuolla valinnallani mahdollisuuden viipyillä tuossa sujumattomuudessa. Mitä ilmeisimmin en luottanut kykyihini asettua levollisesti tanssitaiteilijan voimakkaan ja sujuvan kehon äärelle, en olisi osannut perustella syitä *venyttää*

hetkeä ennen liikettä, koska se ei ollut itsellenikään kirkastunut. Ymmärsin, että (tanssi)liike ja sujuvuus voi toimia verhona jollekin muulle, mitä on ruumiissa. Ruumiin piileskelevän liikkeen, ei-ilmeisimmän liikkeen, on mahdollista kohota esiin vasta kun jäädään kuulolle, kuulostelemaan tarkemmin, mitä tässä hetkessä on meneillään.

6.3. Läsnaolo, kontakti, vuorovaikutus ja rajat

Vuorovaikutteisen koreografisen prosessin ytimessä on nimensä mukaisesti vuorovaikutus. Tutkimuksessani olen kartoittanut sellaista vuorovaikutuksen tasoa, joka ei ole ollut tyypillistä tanssitaiteen prosesseissa. Tarkoitan vuorovaikutuksen tasolla kaiken sen tiedostamista ja sallimista, mikä on ruumiissa tässä-ja-nyt tai mikä herää kontaktissa muihin osallistujiin. Koreografin tehtävänä on luoda olosuhteet, joissa myös piileskelevällä liikkeellä on mahdollisuus tulla koreografioiduksi, esiin ja jaetuksi.

Piileskelevä liike on kytköksissä tunteisiin ja emootioihin. Hahmoterapeuttisessa kontekstissa ja Damasion ajattelussa supistunut liike on somaattinen representaatio psyykkiselle jännitykselle ja vetäytymiselle. Alkuperäisenä tapahtumana vetäytyminen on ollut tarkoituksenmukaista, elämää suojelevaa. (Hostrup 2010; Damasio 2001.) Piileskelevä liike on aikaisemmissa vuorovaikutuksen hetkissä kehoihimme pakkautunutta. Vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa avautuu mahdollisuus tuon pakkautuneen liikkeen tarkasteluun ja transformointiin. Ymmärrykseni mukaan olosuhteiden tulisi koostua luottamuksellisuudesta, kunnioituksesta ja turvallisuudesta. Ymmärrykseni on muotoutunut taiteellisten osioiden, käytännön sovellusten, Damasion ajattelun ja hahmoterapeuttisen lähestymistavan yhdistymisestä.

Koreografin itsensä tulisi olla riittävän perillä omista vuorovaikutuksen malleistaan. Mikäli niissä on paljon tunnistamatonta, tulisi niihin ensin tutustua, tulla niistä tietoiseksi ja mahdollisesti työstää niitä. On turha vaatia toisilta avointa suhtautumista ja heittäytymistä, jos itse viestittää olemuksellaan jotain muuta. On tärkeää myös muistaa, että osallistujalla on joka hetki uudelleen vapaus itse määritellä, minkä verran hän haluaa ja on valmis vuorovaikutukselle avautumaan.

Vuorovaikutus ja kontakti tarjoavat mahdollisuuden tarkastella sitä, mitä ja kuka henkilö on kussakin hetkessä. Piileskelevän liikkeen, tunteiden ja tuntemusten avaaminen vuorovaikutuksessa ja niiden muuntaminen taiteeksi voi olla osallistujalle merkityksellinen olemassaolon kokemus. Tällöin sen kunnioittamisen tulisi olla ehdotonta. Tarkoitan tällä asennetta, jolla koreografi on läsnä

ja tukee osallistujaa. Katseen ja läsnäolon tulisi olla todistavaa ja sallivaa, ei tulkitsevaa tai arvottavaa.

Vuorovaikutukseen ja kontaktiin liittyvät keskeisesti myös rajat. Kontaktirajapinta on tärkeä hahmottaa, jotta työryhmän jäsenet pystyvät kokemaan itsensä selkeämmin ja osallistujille tulee uskallusta olla se, joka kyseisessä hetkessä on. Minä uskallan olla minä ja sinä uskallat olla sinä. Kontakti tapahtuu rajapinnassa. Mikäli työryhmässä on paljon varovaisuutta, kyseessä voi olla rajojen selkiytymättömyys, konfluenssi (katso alaluku 2.3.2). Tämä vaikeuttaa vuorovaikutusta, ja se voi näyttäytyä prosessissa ”pullantuoksuksena näennäisdemokratiana” (termi *Vertaislaboratorion* osallistujan), jossa vihamielisyys kytee pinnan alla.

6.4. Katsottuna oleminen ja häpeän tunnistaminen

Katsotuksi ja nähdyksi tulemisen kokemus on osa vuorovaikutteista koreografista prosessia. Tunnistin taiteellisten osioiden eri vaiheissa nähdyksi tulemiseen ja vuorovaikutuksessa olemiseen liittyvän vaikeuden, ensin itsessäni, minkä jälkeen aloin havainnoida ilmiötä. Tuo vaikeus paljastui hiljalleen eriasteiseksi häpeäksi. Avaan häpeän käsitettä tuonnempana tässä alaluvussa.

Koreografinen prosessi päättyy yleensä esitystilanteeseen, jossa esityksellä on katsoja; toki esitys voi tapahtua myös ilman katsojaa tai jopa ilman esiintyjää, mikäli koreografia ymmärretään laajana käsitteenä (esimerkiksi sääilmiöiden tai tulosneuvottelun koreografia). Tämä tutkimus on rajautunut esitystapahtumiin, joissa roolit ovat olleet selkeät: esiintyjä(t) ja katsoja(t). En muista, että tanssitaidehistoriani aikana katsottuna olemisen ja nähdyksi tulemisen kysymyksiä olisi työryhmissä pohdittu tai avattu. Ne ovat olleet ja eivät ole olleet olemassa yhtä aikaa. Surullisimpia ovat olleet tanssijana toimiessani ne hetket, joissa esimerkiksi improvisaatiohetken jälkeen koreografi on tyytymätön ja on viestittänyt ”väärin improttu”, mutta hän ei ole kyennyt sanoittamaan selkeästi omia pyrkimyksiään ennen improvisaatiotehtävää. Myöskään tehtävän jälkeen koreografi ei ole kyennyt antamaan suuntia, mitä kohti kulkea. Nämä kohtaamiset muistuvat mieleeni *Vertaislaboratorio*-tapaamisissa, joissa osallistujat kertoivat vastaavia kokemuksia omasta historiastaan.

Edellä kuvattu tilanne on halvaannuttava. Luovuuden ja leikin tilalle astuu epävarmuus, epäluottamus ja pelko: jossakin on salattu ideaali, jota kohti tulisi pyristellä. Lindqvist kuvaa luovuuden ilmeisimmiksi esteiksi pelon ja epäluottamuksen, jotka estävät kontaktin muodostumista itseen ja ympäristöön. Heittäytyminen, jättäytyminen koko painollaan jonkun varaan, estyy.

Luovassa prosessissa lopputulos on aina yllätys – luova prosessi edellyttäisi juuri antautumista ja heittäytymistä. Luovuudessa on aina myös jotain lapsen kaltaisena olemista: on siis hyvin luonnollista, että osallistujan aiemmat kokemukset nähdäksivät tulemisesta, aina lapsuudesta saakka, voivat aktivoitua. (Lindqvist 1992, 14–23.)

Osallistujan ensimmäinen katsoja on ryhmän vetäjä, tässä tutkimuksessa siis koreografi. Ei ole yhdentekevää, millainen tuo katse on. Osallistuja–katsoja-suhde on perustavanlaatuinen ja jättää jälkensä itse esitykseen. Erityisesti Kierto-prosessin aikana tämän suhteen latautuneisuus piirtyi voimakkaasti esiin (katso luku 4). Osallistujan omat, aiemmat kokemukset katsottuna olemisesta, toiveet, pelot ja tarpeet aktivoituvat vuorovaikutuksessa. Ryhmän vetäjän tapa katsoa ja kyky nähdä toinen toisena antaa mahdollisuuden uusiin kokemuksiin katsottuna olemisesta. Tutkimukseni osoittaa, kuinka tärkeää ryhmän vetäjän on olla tietoinen katseensa laadusta. Vuorovaikutteisen koreografisen prosessin aikaisessa katseessa huomiota tulisi antaa sille, kuinka paljon koreografi pystyy toimimaan todistajana (katso alaluku *Autenttisen liikkeen muoto*, 2.2.3) sille mitä on, arvottamatta, tulkitsematta tai hylkäämättä näkemäänsä. Todistamisen asenne katseessa avaa osallistujalle mahdollisuuden kokea hyväksytyksi tulemistä sellaisena kuin on, riittävänä. Hyväksytyksi tulemisen kokemusta voi estää häpeä, jota seuraavaksi avaan.

Tutkimuksessani liitän häpeän käsitteen Ikosen ja Rechardtin määritelmään: ”...häpeä on reaktio hyväksyvän vastavuoroisuuden puutteeseen” (Ikonen & Rechardt 2012, 184). Häpeä ja syyllisyys ovat kaksi eri asiaa. Siinä missä syyllisyys koskee tekoa, häpeä ulottuu koko olemassaoloon, se koskettaa koko minuutta. Häpeä voidaan jaotella karkeasti kahteen eri tyyppiin. Tuhoava, pahanlaatuinen häpeä tuottaa lamaannusta ja kärsimystä. Se rajoittaa ja halvaannuttaa toivetta vuorovaikutuksesta. Ihminen voi pitää itseään niin viallisena ja likaisena, että ”suojelee” muita tuolta lialta rajoittamalla itseään tulemasta kontaktiin. Suojeleva häpeä auttaa ihmistä hillitsemään ahneuttaan ja itsekästä halujen toteuttamista. Kun häpeä toimii suojelevasti, se varjelee ja ohjaa vastavuoroisuutta ja sen ansiosta kehittyvät kohtuullisuus, harkitsevuus ja sosiaalisuus. Häpeä ilmenee usein ruumiillisesti: punastuminen, motorinen kömpelyys, hikoilu, vapina, yliaktiivisuus tai lamaantuminen voivat olla merkkejä häpeästä. (Ikonen & Rechardt 2012; Reenkola 2014.)

Elina Reenkola erottelee toisistaan ulkosyntyisen ja sisäsyntyisen häpeän, johon hän erityisesti kirjassaan pureutuu. Ulkoinen häpeä syntyy pettymyksistä vastavuoroisuuden toiveissa tai kun henkilö joutuu häpäisyn kohteeksi. Aluksi

häpeä on ulkoista, esimerkiksi äiti ei vastaa vauvan yritykseen ottaa kontaktia, mutta se muuttuu ajan saatossa sisäistetyksi, sisäiseksi häpeäksi. Ristiriita sisäisen ihanteen ja itsensä kokemisen välillä, jossa henkilö kokee olevansa ihanteidensa vastainen, aiheuttaa sisäisen häpeän viriämisen. Näin ollen sisäistä häpeää voi kokea myös yksin ollessa, silloin kun pettymykset vastavuoroisuuden tavoittelussa eivät ole ajankohtaisia. Sisäinen häpeä liittyy itsetunnon ongelmiin ja narsistisiin vaurioihin, jotka aiheuttavat halveksuntaa itseä kohtaan. (Reenkola 2014, 12–13, 227.)

Vuorovaikutteisen koreografisen prosessin eri vaiheissa jaetut tuntemukset katsottuna olemisen kokemuksesta avaavat ymmärrystä osallistujan kantamasta mahdollisesta häpeän tunteesta. Häpeä voi ilmetä ruumiillisten reaktioiden lisäksi erilaisina mielikuvina (esimerkiksi haluna vajota maan alle) tai toimintoina, esimerkiksi liikapuheliaisuutena tai -esiintymisenä, häpeämättömyytenä, apatiana, kyynisyytenä tai piittaamattomuutena (Ikonen & Rechardt 2012; Reenkola 2014). Reenkola kuvailee myös eriasteisena ilmenevän esiintymiskammon olevan häpeän johdannainen (Reenkola 2014, 192). Koreografisen prosessin aikana häpeää voidaan laimentaa sanoittamalla ja tuomalla häpeä päivänvaloon sillä hetkellä, kun häpeä on läsnä. Koreografille tämä tarkoittaa avoimen ja levollisen asenteen ylläpitämistä, jolloin osallistujille avautuu mahdollisuus hidastaa, tunnistaa ja sanoittaa omaa tilaa. Sanoittaminen voi olla kehotuntemusten ja tunteiden kuvailua tai mielikuvien kertomista. Erityisesti silloin, kun osallistuja ei ole ammattiesiintyjä, harjoitusprosessin aikana on tärkeää tulla tietoiseksi mahdollisista häpeän ilmentymistä. Myös ryhmän vetäjä, koreografi, voi tuoda esiin omia häpeän tuntemuksiaan, mikäli niitä harjoitusprosessissa ilmenee. Tämä lisää kokemukseni mukaan luottamusta. Vertaislaboratoriotyöskentely herätti kiinnostukseni tutkia jatkossa lisää häpeään liittyvää problematiikkaa tanssitaiteessa. Vaikuttaa siltä, että ammattitanssitaiteilijoiden työhön liittyvät häpeän ilmentymät eivät ole vielä kovin tunnettuja.

6.5. Tulokset minussa

Tutkimukseni aikana olen ollut usein tilanteessa, jossa minulta on kysytty, kuinka työskentelyni on vaikuttanut osallistujiin. Tämä samainen kysymys oli merkittävässä roolissa myös itselleni aloittaessani tutkimustani, vuonna 2009. Keräsin *Kierto*-esitykseen osallistuneilta tietoa prosessin vaikutuksesta heihin. Osallistujat kuvasivat itsetuntonsa, -luottamuksensa ja -varmuutensa kohonneen ja he kertoivat saaneensa rohkeutta ja elämäniloa. Yksi osallistuja koki saaneensa elämäänsä toivoa (katso lisää luku 4.4). En halua vähätellä näitä myönteisiä

vaikutuksia, vaikka jälkikäteen näen tuon kysymyksen osittain ulkoistettuna ja irrotettuna itsestä, ”taiteilija toimimassa ja muuttamassa maailmaa”, vaikka siten ihminen kerrallaan. Ymmärrän nyt, että tutkimus kaikkine sivupolkuineen⁷⁶ on toiminut syvästi transformatiivisena, myös ja erityisesti minulle itselleni. Tämä tulos on minulle yllätys, etukäteen en osannut sitä odottaa. Kontaktissa ja vuorovaikutuksessa Minä muutun ja vaikutun, samoin kuin Sinä, ilman että siihen tarvitsee erityisesti pyrkiä.

Tutkimukseni myötä olen joutunut useamman kerran kysymyksien ”kuka olen?”, ”miten olen?”, ”kuka tuo toinen on?”, ”kuinka toisten kanssa ollaan?” äärelle. Olen tutkimukseni saattelemana joutunut ja päässyt kohtaamaan monia piilotettuja tunteita itsessäni. Suru on yksi niistä. Suru on liittynyt muun muassa siihen, että en ole osannut olla jännittymättä, häpeilemättä ja pelkäämättä toisen ihmisen seurassa. Jännittyneisyys on aiheuttanut vetäytymistä, yksinäisyyttä ja kärsimystä. Olen lähtenyt kysymään, mikä merkitys tällä surulla ja kärsimyksellä on, mihin se on minua ohjaamassa. Voisiko suunta ja vastaus sittenkin löytyä Sinän suunnalta, vaikka suuri osa minussa huutaa päinvastaista: pois, piiloon?

Jäin pohtimaan tunteiden merkitystä laajemmin. Mikä on esimerkiksi kärsimyksen tehtävä tässä maailmassa? Mikä on sen viesti, miten se on tarpeellinen? Mikä voisi olla kärsimyksen etiikka? Ovatko tunteet aivan liian aliarvoistettuja opettajiamme? Se laittoi minut etsimään tasapainoa, Damasion sanoin homeostaasia.

Tutkimusvuosien, taiteellisten töiden ja kirjoitusprosessin aikana olen samalla tehnyt terapeutista matkaa omien piileskelevien tunteitteni parissa. Työskentelyni Kainuussa eri-ikäisten ihmisten kanssa sai minut havahtumaan näennäiseen hyvinvointiin ja pärjäämiseen. Heti kun kohtaamisissa oli tilaa, aikaa ja luottamusta, huonovointisuus tuli näkyviin. En usko, vaikka Kainuu itsemurhatilastojen kärjessä onkin, että pinnan alla oleva huonovointisuus olisi vain kainuulainen ilmiö. Jotain tekemistä huonovointisuudella on tässä ajassa olevan suorittamisen, tehokkuuden ja uupumisongelmien kanssa, mihin muun muassa Juha Siltala kirjassaan viittaa (Siltala 2004, 359).

Löydökset vaikuttivat havahduttavasti. Millainen koreografi haluan olla, mihin haluan suunnata energiaani? Mistä puhun, kun puhun vuorovaikutteisesta koreografiasta? Vetäytymisen ja eristäytymisen aiheuttaman kivun jälkiä seuraten päädyin seuraavaan. Käytän hahmottelussa apuna Damasion ajatuksia. Damasion mukaan eliö vetäytyy ympäristöstään, jähmettyy ja sulkeutuu itseensä,

76 Hakeutuminen terapeutisiin koulutuksiin.

jos havaittavissa on rangaistus. Rangaistus on saman suuntainen kivun aistimisen kanssa. Palkitseminen taas ”saa eliön avautumaan ylös ja ulos ympäristöönsä, lähestymään sitä, etsimään sitä ja näin tekemällä lisäämään sekä uloon jäämisen mahdollisuuksia että haavoittuvuutta” (Damasio 2011, 79). Koreografina olen kiinnostunut siitä, millä tavalla pystytän kuhunkin harjoitusprosessiin tuon kaltaiset olosuhteet, joissa avautuminen ja lähestyminen olisi mahdollista. Lisään vielä seuraavan lainauksen, joka avaa tätä keskeistä asiaa:

Perustava kaksijakoisuus ilmenee niinkin yksinkertaisessa ja luultavasti ei-tietoisessa olennossa kuin merivuokossa. Sen eliöllä ei ole aivoja ja sillä on vain yksinkertainen hermosto. Se on tuskin muuta kuin suoli, jossa on kaksi aukkoa. Sitä liikuttaa kaksi lihasjoukkoa, joista toinen kiertää sen ja toinen on pituussuuntainen. Merivuokon ympäristön olosuhteet määrittävät, mitä koko eliö tekee: avautuuko se maailmalle kuin kukka, jolloin vesi ja ravinteet pääsevät sen elimiin ja antavat sille energiaa, vai sulkeutuuko se tiiviiksi, litteäksi levyksi, pieneksi, vetäytyneeksi ja miltei muilta huomaamattomaksi. Ilon ja surun, lähestymisen ja välttelyn, haavoittuvuuden ja turvallisuuden ytimet ovat yhtä ilmeisiä tässä aivottoman käyttäytymisen yksinkertaisessa kaksijaossa kuin leikkivän lapsen elohopeamaisissa emotionaalisissa muutoksissa. (Damasio 2011, 79.)

Olen ollut elämäni ja tanssiurani aikana riittävän usein tuo sulkeutunut, tiivis, litteä, vetäytynyt, miltei muilta huomaamaton, että jokin minussa resonoi, kun olen tavannut eri työryhmissä ja yhteisöissä samankaltaisesti käyttäytyviä. Itselleni kokonaisvaltaisemman ympäristöön avautumisen harjoitteleminen on ollut mahdollista vasta kohdattuani hyväksyvät kasvot, sallivan ja kannustavan ilmapiirin. Syystä tai toisesta en ole päässyt sitä kokemaan tanssitaiteen parissa, vaan terapeuttisessa ympäristössä. Tämä puutos tanssitaiteen prosesseissa ajoi minua tutkimuksessani eteenpäin. Kokemukset, jotka olen elänyt tämän tutkimusprosessin aikana läpi, ovat muovanneet minua siihen suuntaan, että koen ensiarvoisen tärkeänä mahdollistaa kulloisellekin työryhmälle olosuhteet, johon osallistuja voi kokonaisvaltaisesti avautua ”kuin kukka, jolloin vesi ja ravinteet pääsevät sen elimiin ja antavat sille energiaa” (mt.). Ilman omakohtaista kokemusta siitä, että avautuminen on mahdollista, en pystyisi sitä hahmottamaan enkä ymmärtämään sen merkitystä. *Kierto*-prosessissa sain ymmärrystä, että avautumiseen kutsuvien olosuhteiden luominen on mahdollista.

Kuten toin esiin koreografia-käsitettä avatessani (alaluku 2.3.1), voin nähdä tämän tutkimukseni kirjoitetun osion myös vuorovaikutteisena koreografiana. Kurotun vastavuoroisuuteen, vuorovaikutuksen sykli on vain hitaampi kuin taiteellisissa käytännön osioissa. Ehdotukseni vuorovaikutteiseksi koreografiaksi voidaan vastaanottaa hyväksyvästi, samoin kuin se voi saada aikaan vastaväitteitä ja tuhtumusta. Koen, että jokin minussa on vahvistunut: en pelkää tuhtumusta tai kritiikkiä. Minun ei tarvitse miellyttää enkä pystyisikään miellyttämään kaikkia kollegoitani tai muita tutkimukseni lukijoita. Saan ravinteita vuorovaikutuksesta, vaikka toisen pohdinnat ja väitteet olisivat vastakkaisia omien pohdintojeni kanssa. Aikaisemmin vastakkaiset näkemykset ja kritiikki ovat luhistuttaneet minut, olen kokenut huonommuutta ja häpeää. Tutkimukseni myötä olen hiljalleen antanut itselleni luvan olla se, mikä tällä hetkellä olen kaikine pohdintoineni. Vaikuttaa siltä, että minä ja sinä hahmottuvat minussa selkeämmin, raja minun ja sinun välillä piirtyy esiin. Ajoin tutkimuksessani takaa tasa-arvoista kohtelua. Vasta nyt tiedostan, että se koski myös itseäni. Ymmärrän, hieman surullisena, että olen syystä tai toisesta alentanut itseäni, olen pitänyt itseäni alempiarvoisena. Kirsi, sinä olet ihme, niin kuin kaikki muutkin.

6.6. Etiikka

Kokoan tähän Tulokset-luvun loppuun hajanaisia pohdintoja etiikasta⁷⁷, erityisesti ammattietiikasta. Tämä aihealue ei ehtinyt työstyä tämän tutkimuksen aikana kuin pintapuolisesti. Kun lähdin hakemaan tietoa etiikasta, ymmärsin, että se on laaja ja monitahoinen alue, johon perehtyminen ei ollut ajallisesti enää mahdollista tämän tutkimuksen puitteissa. Etiikka on alue, joka nousi esiin tutkimusesitysten prosesseissa sekä kokeiluluontoisissa sovelluksissa. Etiikka liittyy vuorovaikutteiseen koreografiseen prosessiin, ja se minua tutkija-taiteilijana kiinnostaa. Pyrin perehtymään eettisiin kysymyksiin syvemmin tämän tutkimuksen jälkeen.

Nojaan vuorovaikutteisen koreografian eettisten kysymysten pohdinnassani lähinnä Martti Lindqvistin ajatuksiin. Lindqvist on pohtinut eettisyyttä laajassa kehyksessä, ihmistyön kontekstissa, jolla hän tarkoittaa kaikkea työtä, jossa ihmisten välinen vuorovaikutus on keskiössä. Lindqvist ei tarkoita ihmisyyllä vain hoito- tai sosiaalialalla toimijoita, vaan hän lukee mukaan myös kasvattajat (Lindqvist 1990, 9). Ajattelen vuorovaikutteisen koreografisen proses-

⁷⁷ Etiikalla tarkoitetaan filosofian osa-aluetta, joka tutkii hyvää elämää, oikeaa ja väärää tai hyvää ja pahaa ihmisen käyttäytymisessä ja toiminnassa (Sajama 1995).

sin olevan taidetyötä ja ihmistyötä. Nojaan vuorovaikutteisessa koreografiassa myös kriittiseen pedagogiikkaan, joten koen koreografin roolin sisältävän myös kasvatuksellisia aspekteja. Osallistavassa taidetoiminnassa, jossa eri maailmoja vasta sovitellaan yhteen taiteilijan johdolla, tuki ja opastus ovat läsnä enemmän kuin perinteisessä taideprosessissa.

Lindqvist tuo esille eettisyydestä kirjoittaessaan erityisesti sen, kuinka tärkeää on tulla tietoiseksi siitä, mitä henkilössä itsessään eri työtilanteissa tapahtuu. Hän toteaa: ”Mitä enemmän omaa pimeyyttään tuntee, sen turvallisemmin sen kanssa voi tulla toimeen, ilman että kohtuuttomasti vahingoittaa toisia” (mt., 10). Lindqvistin mukaan ihmistyössä on edellytettävä todellista kohtaamista ja jakamista. Tällöin syntyy persoonien välinen vuorovaikutus heidän ihmisyytensä tasolla ja ihmiset peilautuvat toisiinsa jättäen jälkensä toiseen. (Mt., 24.)

Ihmistyössä ammattietiikalla on keskeinen asema. Tällä tarkoitetaan työn arvoihin sosiaalistumista ja oman toiminnan itseohjautuvuutta. Kun jään pohtimaan tanssitaideilyn arvoja ja etiikkaa, huomaan hämmentyväni. En muista kuulleen puhuttavan arvoista muussa kohtaa kuin taide itseisarvona -keskusteluissa, taiteellisten prosessien, ihmisten välisten työskentelyyn kohdistuvaa arvojen pohdintaa ei ole tähän mennessä osunut kohdalleni. En tiedä, pitäisikö tästä huolestua. Vai onko niin, että jos taiteellinen prosessi sitoutuu joihinkin arvoihin ja etiikkaan, se kutistuu, sopeutuu ja alistuu? Kuitenkin olen nähnyt ja kuullut myös toisten tanssitaiteilijoiden kokemuksia, joissa nujertaminen, hyväksikäyttö ja hylkääminen ei ole tuntematonta taiteen alueella. Tällöin koen, että eettisyyden ja arvojen pohtiminen olisi tärkeää ulottaa myös tanssitaiteeseen.

Yhteisötaiteessa eettisistä periaatteista on keskusteltu Kantosen mukaan jo pitkään. Kantonen toteaa yhteisötaiteessa eettisyyden toteutuvan silloin, kun taiteilija tuo selkeästi esiin sidoksensa taidelaitoksiin ja yhteistyökumppaneihinsa. On tärkeää myös sanoittaa ennen työn alkamista ja muistuttaa prosessin aikana, että kaikki materiaali, jota prosessissa tuotetaan, saattaa päätyä esitykseen. Osallistujalla on kuitenkin niin halutessaan mahdollista kieltää oman materiaalinsa käyttö esityksessä tai näyttelyssä. (Kantonen 2005, 64.) Koreografisessa prosessissa koen eettisesti tärkeäksi, että koreografi kykenee ja on halukas sanoittamaan työryhmälle omia vaikuttimiaan, ettei taiteellinen työ näyttäydy mielivaltaisena.

Koen työnohjauksen liittyvän etiikkaan. Löydän vain vähän viittauksia tanssitaiteen koreografisten prosessien työnohjaukseen. Teija Löytönen on omassa väitöskirjassaan tutkinut tanssi-instituutioiden arkea ja niissä esiintyviä ole-

tuksia käyttäytymissäännöistä ja käytännöistä. Tutkimukseen osallistuneet tanssitaiteilijat olivat olleet mukana työnohjausprosessissa vuosina 1995–1997. (Löytönen 2004.) Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijoiden liitto on järjestänyt jäsenilleen mahdollisuuksia osallistua työnohjauksiin kokeiluluontoisesti vuoden 2014 syyskuusta alkaen (Hiltunen, sähköpostikeskustelu 8.10.2015).

Kai Lehikoinen on tutkinut julkaisuissaan taiteilijaidentiteetin murrosta ja taidelähtöisessä asiantuntijatyössä tarvittavaa erityisosaamista (esim. Lehikoinen 2014). Hän on ollut kehittämässä muun muassa erilaisia työhyvinvointiin suuntautuneita hankkeita, jossa taiteelliset interventiot pyrkivät kehittämään organisaation toimintaa. Yksi sellainen oli *TAFI – Training Artists for Innovation* -hanke vuosina 2011–2013, jossa on pohdittu esimerkiksi, millaisia pätevyysvaatimuksia ja taitoja elinkeinoelämässä työskentelevillä taiteilijoilla tulisi olla (Lehikoinen 2013). Työnohjaukselliset asiat ovat siis virinneet, mutta ainakaan toistaiseksi työnohjaus ei ole kovin järjestäytynyttä ja saatavilla olevaa. Kuitenkin erityisesti silloin, kun tanssitaide laajenee eri alueille, koen ensiarvoisen tärkeäksi ammatteettisten kysymysten pohtimisen sekä työnohjouksen kehittämisen ja sen mahdollistamisen taideprosessin tai taiteellisen intervention rinnalla.

Olen saanut muutamia yhteydenottoja yksittäisiltä tanssitaiteilijoilta, eri vaiheessa työuraansa olevilta, jotka ovat kysyneet minulta mahdollisuuksistani tarjota työnohjaukseen ja ammatissa jaksamiseen liittyvää keskusteluapua. Vaikuttaa siltä, että tutkimukseni kaikkine sivupolkuineen on kutsumassa minua laajentamaan ammatillista identiteettiäni tuohon suuntaan.

6.7. Yhteenveto

Edellä esittelemäni vuorovaikutteisen koreografisen prosessin osatekijät ovat muotoutuneet yksittäisestä ymmärryksestä käsin. Silloin, kun tieto muodostuu yksilön kokemuksen pohjalta, koen tärkeänä seikkaperäisen ja avoimen kuvauksen tutkimusprosessin kulusta ja sen vaikuttamista. Pidän keskeisenä myös henkilökohtaisen asemointini näkyviin piirtämistä ja tutkimusprosessin kokemusasiantuntijuudessa pitäytymistä. Koen onnistuneeni tässä.

Käytännönläheisen viitekehyksen valitseminen taiteellisen tutkimukseni tukirakenteiksi on mielestäni valintana hyvä. Rehellisyyden nimissä haluan myös tuoda esiin, että abstrakti ajattelu on minulle vaikeaa, joten tietoteoreettinen viitekehys olisi ollut minulle hyvin haastavaa. Koen ymmärtäväni huomattavasti helpommin sellaisen tiedon, jolla on yhtymäkohta ruumiiseeni, ruumiini tuntuun. Ymmärrän ruumiillani. Jollain tavalla haluan myös uskoa, että jos pohtisin riittävän pitkään tietoteoreettisia kysymyksiä, alkaisin hiljalleen ymmärtää niitä,

ovathan ne ruumiista (tarkemmin aivoista, jotka ajattelevat ja jotka sijaitsevat ruumiissa) peräisin. Toivon myös tämän kirjoitetun tekstin resonoivan lukijan ruumiillisessa tunnussa, tunteissa ja tuntemuksissa.

Vaikka tutkimukseni viitekehykseen kuuluu myös terapeutin lähestymistapa, koen sen avaavan ja tuovan käsitteitä ymmärtää taiteellisesta prosessista noussutta tietoa. Merkittävimpänä erona terapeuttiseen kontekstiin on koreografisen prosessin lopputulema. Prosessi johtaa esitykseen, terapiaprosessin lopputulema ei ole esitys, vaan jotain muuta. Esiin astuminen, esityksenä julkiseen tilaan asettautuminen, tuo toiminnan poliittisuuden piiriin. Esityksestä tulee paikka ajatella, tai esitys voi tuoda esiin ehdotuksensa esimerkiksi hyvästä elämästä. Päivän lehdestä luetun politiikan, yhteisten asioiden hoidon, rinnalle tulee toisenlaisia ajattelutapoja, jotka osaltaan rakentavat todellisuuttamme. Tämä ei kuitenkaan sulje pois ”puhtaan” terapeutin työn poliittisuutta, kuten tuon esiin aluvussa 2.2.2.

Koen tutkimuksessani puutteellisenä etiikkaan liittyvän valta- ja väkivaltateeman käsittelyn. Näin jälkikäteen tarkasteltuna olisin toivonut voivani yhdistää teemaa teoreettisemmin *Vertaislaboratoriossa* esiin nousseisiin tanssijakollegoiden muistumiin ja väkivallan kokemuksiin eri harjoitusprosesseista. Haluan jatkossa käsitteellistää termit sekä tutkia ja analysoida lisää sitä, miksi (väki)valtaa on ja on ollut niin vaikea ymmärtää sillä hetkellä kun se tapahtuu. Tarkoitin väkivallalla tässä sekä henkilön itse itselleen tekemää että koreografin tai ryhmän vetäjän osallistujilleen aiheuttaman väkivaltakokemuksen tuottamista. Tanssiharjoitteluun kuuluu osaltaan ja hyvin luontevasti myös omien fyysisten rajojen koettelu, siinä ei sinänsä ole mitään väkivaltaista. Silti on tapoja ja myös toisenlaisia tapoja työskennellä ääri rajoilla, haastavan (fyysisen) materiaalin parissa. Minua kiinnostaa tietää, mitä olisivat ne tavat ja sellainen työskentelyilmapiiri, jossa väkivaltaa ei esiintyisi. Samoin olisi kiinnostavaa päästä artikuloimaan, mitä konkreettisesti tapahtuu, kun joku osallistujista kokee tapahtuman väkivaltaisena.

Pauliina Hulkko on omassa väitöstutkimuksessaan pohtinut vallan, väkivallan ja arvovallan kysymyksiä teatterin ja esityksen tekemisen kontekstissa. Hulkko pitää väkivaltana toimintaa, joka kohdistuu heikommassa asemassa olevaan, puolustuskyvyttömään olioon. Hänelle väkivalta on suhteetonta valtaa yli toisen niin, että toisen ei ole mahdollista ottaa valtaa itselleen. Hulkon mukaan hänen tutkimusesitysten harjoitusprosesseissa antamansa epämiellyttävät tehtävät koettiin näyttelijöiden keskuudessa väkivaltaisena. Hulkko piti tätä väärinkä-

sityksenä, ja hänen mukaansa on vahingollista pitää kaikkea ohjaajan näyttelijään kohdistamaa valtaa lähtökohtaisesti väkivaltana. (Hulkko 2013, 164–166.)

En itse ajattele väkivalta-sanaa synonyyminä epämiellyttävä-sanalle. Kuten olen tuonut esiin, epämiellyttävät ja kitkaiset kohdat ovat olennainen osa vuorovaikutteista koreografista prosessia: kun tuntemuksia ilmentyy, peräänkuulutan niiden äärelle pysähtymistä. Tutkimukseni alkumetreillä halusin löytää tasa-arvoisen tekemisen tavan, jossa valta olisi jaettu tasan. Taiteellisten osioiden myötä havaitsin, että valta on aina jossakin ja jollakin, valta näyttäytyi epäsymmetrisenä. Tasa-arvon vaatimus osoittautui lopulta ihanteelliseksi ideaaliksi, joka ei kohdannut käytäntöä (katso alaluku 4.5). Koen kuitenkin, että vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa on kaikki mahdollisuudet paikantaa vallan sijainti, ja mielestäni se on hyvä alku.

7. Lopuksi

Kirjoittaessani tätä Lopuksi-lukua luen aamun lehdestä Talvivaaran ympäristöririkoskäräjistä. Virheiden paisuminen, niiden vähättely ja ongelmien salailu, kaivosyhtiön laiminlyönnit ja huolimattomuus johtivat vakavaan ympäristön pilaantumiseen. Motiiveina ympäristönäkökulmien laiminlyönteihin olivat kustannussäästöt. (Saavalainen, 2015.) Kaivosalueen ylijäämävesiä johdetaan purkuputkea pitkin Nuasjärveen. Tälläkin hetkellä.

Näissä olosuhteissa, muutaman kymmenen kilometrin päässä tästä ympäristökatastrofista, huomaan, että maailmankatsomukseeni sisältyy yhä selkeämmin ekologinen maailmankuva⁷⁸. Maailmankuvaani on muuttanut myös nämä vuodet tutkimukseni parissa. Jussi Hirvi toteaa artikkelissaan: ”Maailmankuvan muuttuminen on kuin mannerlaattojen liikahdus – jossain näkymättömissä, ajattelun syvässä peruskalliossa tapahtuva muutos, jonka jälkeen maailma on hieman toisenlainen, eikä ole lainkaan helppoa sanoa, miksi” (Hirvi 2006, 109).

Huonovointisuus, koreografina toimimisen ja ihmisenä olemisen kriisiytyminen ovat johdattelleet tutkimustani. Huonovointisuuteni on resonoinut Talvivaaran ympäristökatastrofin kanssa. Päätän luottaa systeemiseen sidoksisuuteen: omasta itsestä ja kehosta huolehtiminen on luonnonsuojelua sen lähimässä ja pienimmässä muodossa. Se ei voi olla vaikuttamatta myös ympäristööni. Siihen laitan toivoni.

Koreografinen prosessi, jossa kokoonnumme ja jossa olemme kehollisesti, on mielestäni mitä luontevin paikka pysähtyä tarkastelemaan yksittäisen luontokappaleen vointia. Toisin sanoen koreografinen prosessi on luonteva paikka harjoittaa luonnonsuojelua. Miten keho ilmentää itsensä, hengitys, kehon asento, kroonistuneet jännitykset tai velttous, elottomuus kertovat paljon voinnistamme.

78 Kytken maailmankuva-käsitteen von Wrightin määritelmään: ”...tietyn aikakauden tai ihmisyyteen omaksuma käsitys maailman synnystä ja rakenteesta, luonnon tapahtumien ymmärrettävyydestä ja selittämisestä sekä oikeasta elämäntavasta” (Wright 1997, 19). Maailmankatsomus käsitteenä on laajempi, ja se sisältää myös moraalisen minuuden ja uskonnolliset käsitykset (Hirvi 2006, 109).

Keho-mielemme on sidoksissa maailmaan, sen ilmiöihin, sen tarjoamiin vuorovaikutussuhteisiin, ja se jättää jälkensä ja liikkeensä meihin. Toisinaan jäljet ovat nirhaumia tai saastuneita valuma-alueita ja toisinaan helliä, hoivaavia kosketuksia.

Kehossa on tätä kertynyttä, piileskelevää liikettä, syystä tai toisesta syrjään ja reunamille painettua, jolle voidaan vuorovaikutteisessa koreografisessa prosessissa tarjota uusi mahdollisuus tapahtua, tulla esiin. Se itsessään on jo koreografiaa. Mikäli kyseessä on nirhauman kaltaista keho-mieleen painunutta materiaalia, koreografisessa prosessissa on tällöin kyse myös ekologisesta ja samalla terapeuttisesta teosta, haavoitettuun kohtaan huomion kohdentamisesta ja tilan ja ajan antamisesta ja tuon haavoitetun alueen hoivaamisesta. Damasio toteaa:

Luonto ei tyytynyt pelkkään siunaukselliseen eloon jäämiseen, vaan sillä näyttää olleen hieno lisäajatus: elämän säädön synnynnäinen välineistö ei tavoittele elämän ja kuoleman puolivälissä olevaa, epämääräistä, neutraalia, ei-sitä-eikä-tätä tilaa. Pikemminkin homeostaattisten pyrkimysten tavoite on tuottaa neutraalia tilaa parempaa, sitä mitä me ajattelevina ja hyvinvoipina olentoina pidämme terveytenä ja hyvinvointina. (Damasio 2003, 44.)

Hyvinvointipuhe ja yhä moninaisemmat menetelmät hyvinvointiin pääsemiseksi ovat tulleet näkyvämmäksi ja kuuluvammaksi osaksi nykyistä yhteiskuntaa. Tutkimukseni osaltaan osallistuu tähän keskusteluun. Professori Esa Kirkkopelto kuvailee ajassamme olevien ihmisen kokonaisvaltaiseen kehitykseen tähtäävien toimintamuotojen, esimerkiksi mindfulnessin, taijin, reichilaisen psykoterapian tai Alexander-tekniikan sopivan uusliberalistiseen ja yli-yksilöllisyyden ja erillisyyden aikaan. Kirkkopelto tuo esiin kehityksellisten menetelmien edellyttävän yksilön vastuuta ja ratkaisua. Kirkkopellon mukaan kyseiset, sinänsä arvokkaat toimintamuodot voivat kuitenkin erottaa yksilön laajemmasta eettisestä ja poliittisesta vastuusta, ja seurauksena voi olla, että parempiosaiset maksukykyiset asiakkaat parantavat oman elämänsä laatua ja suorituskykyään ja hankkivat näin etumatkaa erottautumalla kaltaisistaan. Hän peräänkuuluttaa sellaista asiantilaa, jossa ”ihmisen kasvuun liittyvät kysymykset pääsisivät ilmenemään kollektiivisina, eli politisoitumaan” (Kirkkopelto 2014, 18).

Tiedostan tämän hyvinvointimenetelmiin kohdistuvan kriittisen keskustelun. Pidän hyvinvointipuhetta arveluttavana erityisesti silloin, jos sen käyttämisen ainoana motiivina on esimerkiksi yrityksen parempi tulos tai se hautaa alleen moraalikysymykset ja pyrkimyksen arvokkaasta elämästä. Tutkija Jari

Ehrnroothin mukaan hyvinvointiaate on vallannut Suomen, ja poliitikot puolueesta riippumatta käyttävät hyvinvointiretoriikkaa äänestäjien kalasteluun. Hänen mukaansa onnellisuuden ja hyvinvoinnin itseisarvoinen tavoittelu asettuu oikeamielisyyden edelle, paljastaa ontouden, aatteiden ja unelmien puuttumisen, ja voittamisen palvonta korvaa moraalisen itsetutkiskelun. Ehrnrooth pitää hyvinvointiaatetta minäkeskeisen ajan ideologiana, jossa hyvinvointi ja hyvä elämä ansaitaan ilman tarvetta tavoitella kauneutta, totuutta ja hyvyttä. Hänen mukaansa hyvinvointi ilman arvoja, sivistystä ja moraalialia johtaa pahoinvointiin ja nollatilaan, kyvyttömyyteen terveeseen ja arvokkaaseen elämään. (Ehrnrooth 2015.)

Kirkkopellon ja Ehrnroothin esiin tuomista oleellisista seikoista huolimatta en ole valmis hylkäämään hyvinvointiajatusta ja työn tekemistä sen puolesta. Viiden vuoden kokemus harjoittamastani sivutoimisesta terapeuttisesta työstä, hyvinvointipalvelusta, on oman terapiaprosessini rinnalla avannut syvälle eettisiin ja moraalisiin kysymyksiin meneviä näkymiä. Terapiasuuntaukset⁷⁹, joiden parissa olen viimeiset vuodet ollut, painottavat tiedostamista ja näkyväksi tulemistä parantavassa kohtaamisessa, vuorovaikutuksessa, ja vastaavasti keholli- set menetelmät⁸⁰ luottavat kehon viisauteen korjata itse itseään. Tutkimukseni taiteellisten prosessien aikana esiin tulleen inhimillisen kärsimyksen olisin tullut kohdanneeksi ohuesti, pelokkaasti, ilman aikaisempaa työskentelyäni oman pahoinvointini kanssa eli ilman omaa pyrkimystäni kohti toipumista, hyvinvointia. Kohtaamattomuus, jos jokin, olisi ollut irvokasta, onttoa ja moraalisesti arve- luttavaa: ”tämä ei ole mitään terapiaa, nyt tehdään taidetta”. Minulle arvokas ja merkityksellinen elämä toteutuu silloin, kun toisen olion, ihmisen, eläimen (tai kasvin) kärsimyksen äärelle asetutaan, ja se kohdataan silloin, kun sellai- nen kohdalle osuu.

Kokemukseni mukaan silloin, kun hyvinvointiin tähtäävä menetelmä ei ole hetken helpotuksen tuova elämys, valmennusviihdettä, silloin kun se ulottuu syvälle lukkiutuneisiin asenteisiin kannattelevassa vuorovaikutuksessa, se on merkityksellinen. Samoin kuin on kehon fysiologiselle tasolle, hermostollisiin työstämistapoihin⁸¹ ulottuva menetelmä (ja aina siitäkin alemmas, tai eteen- päin, ylemmäs, sivulle, en ihan tunnista suuntaa, kohtaan, joka on salattu). Niistä

79 Psykodynaaminen psykoterapia, traumapsykoterapia, hahmoterapia, psykosynteesi. ”...hyvinvoin- nin keskiössä on yhdistyminen. (...) kolmion kyljet muodostuvat hermostollisesta yhdistymisestä, eheytyneestä mielestä sekä myötätuntoisista suhteista...” (Ogden ym. 2009.)

80 Autenttinen liike ja TRE. Bioenergetiikkaan olen tutustunut hahmoterapiaopintojeni yhteydessä (katso esim. Lowen 1975).

81 Ogden ym. 2009, xvi.

hetkistä avautuu näkymä, joka herättää ihmetyksen ja kunnioituksen elämää kohtaan. Esimerkiksi autenttisen liikkeen muoto tai bioenergetiikkaan pohjautuva TRE-menetelmä (Tension & Trauma Releasing Exercises) johdattaa minut takaisin luontoon, luontoon minussa. Luonto minussa herää, keho alkaa itse korjaamaan vaurioitaan, se haluaa olla enemmän elossa, aivan kuin hakkuuaukea lähtisi versomaan uudelleen. Vastaavasti sensorimotorisessa psykoterapiassa huomio kiinnitetään näihin ”hakkuuaukeisiin”, esimerkiksi traumatisoitumisen hetkellä hylättyihin fyysisiin yllykkeisiin, kehon hienovaraisiin liikkeisiin, käännyilyihin, nykimisiin, peräytymisiin. (Ogden ym. 2009, xxvii.)

Valaisen esimerkillä tätä ”luonnon aktivoitumista” kehossani ja sen seurauksia. Routa-ryhmän talousasioiden kanssa kamppailu vuosina 2007–2010 vei minut oman jaksamiseni äärirajoille, en vain sitä itse ymmärtänyt. Tuo toimiminen sai minut riistämään, ottamaan kaiken irti tästä luonnon kappaleesta, tästä ruumiista. Olin seuraamuksista piittaamaton, tehokkuutta vaativa (itseni) toimitusjohtaja. Pahoinvointini sai minut lopulta hakeutumaan muun muassa kehopsykoterapian ja autenttisen liikkeen pariin. Ja toisin kuin Kirkkopelto artikkelissaan esittää, nämä keholliset menetelmät eivät saaneet minua suorituskykyisemmäksi, vaan täysin päinvastaisesti hellittämään ja hengittämään. Myöskään tulotasoni, joka on ollut reippaasti alle kaikkien keskitulotasojen, ei ollut määrävä tekijä. Osallistumismaksuihin pienituloisellakin oli varaa, toki priorisointia elämisen menot ovat vaatineet. Tulin yhä tietoisemmaksi kehoni aistimuksista ja viesteistä; jos jotakin, niin tämä keho janosi hiljaisia kävelylenkkejä mahdollisimman lähellä luontoa ja rauhallista rytmiä kaikkeen tekemiseeni. Aloin tunnistaa, mikä määrä unta tai millainen ruoka tekee minulle hyvää. Samalla syvä elämänenergian kunnioitus alkoi virrata minussa. Erityisellä tavalla koin syvää yhteyttä toisiin ihmisiin, eläimiin, kasveihin ja koko luomakuntaan. Tunteet pääsivät virtaamaan ja toimimaan minussa. Koin luonnon riistämisestä aiheutuvan surun voimakkaampana, luonnon moninaisuuden ja värit pakahduttavana kauneuden kokemuksena.

Hahmottelemani vuorovaikutteisen koreografisen prosessin parametrit eivät tuota yleispätevää menetelmää, jota voitaisiin sellaisenaan soveltaa tanssitaiteen käytäntöihin. En ajattele, että kaikkien tanssitaiteilijoiden tulisi olla kiinnostuneita vuorovaikutteisesta koreografiasta samalla tavoin kuin itse sen ymmärrän. Toivon tutkimukseni luovan pinnan, johon voi peilata omia ajatuksiaan ja kokemuksiaan prosessorientoituneesta tekemisen tavasta. Toivon myös, että pääsen jatkamaan ja jalostamaan *koreografisen prosessin vuorovaikutuksena* -ajat-

telua sekä käytännön toteutusta esimerkiksi tanssitaiteilijoiden koulutuksessa ja tulevaisuudessa taiteellisissa töissään.

Vaikka lopettelen nyt tutkimustani, en osaa ajatella, että jokin olisi lopullisesti valmis, päätöksessä. Koen, että nyt vasta pääsen (uudelleen) alkuun. Olen tutkimukseni avulla selventänyt, mistä kaikesta kriisiytymiseni tanssitaiteilijana johtui. Olen hahmottanut, millainen taiteellinen toimijuus olisi minulle merkityksellistä. Vuorovaikutteisen koreografisen prosessin osatekijät toimivat minulle tienviittoina ja tulevat toivoakseni syventymään ja täydentymään.

Kirjoittaessani tutkimukseni viimeistä lukua syksyllä 2015 iäkäs isäni on kiihdytetty muutaman kerran ambulanssilla sairaalaan. Kuoleman läheisyys laittaa minut vasten elämää. Elämä näyttäytyy haavoittuvana ja hauraana ja samaan aikaan hyvin sitkeänä. Millainen on ollut isäni elämä? Millainen on oma aikani maan päällä? Haluan naisen, äidin, vaimon, tyttären, elävän olennon, koreografian ja kansalaisen asussa antaa elämäni olla haavoittuva, hauras, ymmärtämätön, sotkuinen ja yhtä aikaa sitkeä, tahtova ja vanhan eukon viisaudella varustettu. Tuon kaltaisen, monitahoisien ja -muotoisten elämän ilmentymistä koen myös tutkimukseni tukevan. Päätän kirjoittamiseni nojaten perheemme kuopuksen ajatuksiin avaruudesta. Kuiskaan: Välillä kaiken takaa, syvältä sisältäni pilkkaa avaruus, äärettömyys. Se on täynnä rakkautta.

Lähteet ja kirjallisuus

TUTKIMUSAINEISTO

Törmin yksityisarkisto.

HAASTATTELUAINEISTO, VIDEONAUHAT

Haastattelija Kirsi Törmi, kuvaaja Heikki Törmi

10.9.2009–14.2.2010. *AmazinGRace*-videohaastattelut 8h ja 13 minuuttia, ulkoinen kovalevy.

21.9.2011–10.1.2012. *Kierto*-videohaastattelut, kuusi mini-DV-nauhaa.

HAASTATTELUAINEISTO, KIRJALLISET MUISTIINPANOT

Haastattelija Kirsi Törmi

17.2.2010. Muilu, Eeva, 4 liuskaa (word-tiedosto).

2.2.2011. Ortiz, Favela Vera, 3 liuskaa (word-tiedosto).

29.3.2011. Heimonen, Kirsi, 3 liuskaa (word-tiedosto).

21.4.2011. Rajakangas, Janina, 2 liuskaa (word-tiedosto).

11.10.2011. Lindy Pia, 3 liuskaa (word-tiedosto).

19.9.2011–5.7.2012. *Kierto*-prosessi. Käsinkirjoitettuja liuskoja yhteensä 18.

1.12.2012–23.5.2013. *Vertaislaboratorio*-kokoonantumisten alkukartoitukset ja kokemuskirjoitukset word-tiedostoina. Yhteensä 23 liuskaa.

12.4–15.5.2013. *Tunto*-hankkeen osallistujien kokemuskirjoitukset word-tiedostoina. Yhteensä 10 liuskaa.

10.4.2015. Jussilainen, Anna. Skype-haastattelu. Kirjattu, 3 liuskaa (word-tiedosto).

14.8.2015. Rajaniemi, Heli-Maija. Sähköpostihaastattelu.

8.10.2015. Hiltunen, Sami. Sähköpostikirjeenvaihto Törmi – Hiltunen.

4.–16.11.2015. Makkonen, Anne. Sähköpostikirjeenvaihto Törmi – Makkonen.

26.1.2016. Törmi, Heikki. Haastattelu. Kirjattu, 2 liuskaa (word-tiedosto).

HAASTATTELUAINEISTO, ÄÄNITÄLLENTEET

Haastattelija Kirsi Törmi

16.5.2014. Rytälä, Jyrki. Liikkeen intentio budossa. iPhone-tiedosto. Kesto 1 h, 16 min.

24.5.2014. Hiltunen, Sami. Liikkeen intentio budo – nykytanssi. iPhone-tiedosto. Kesto 1 h, 6 min.

VIDEONAUHAT

22.1.–14.4.2010. *AmazinGRace*-harjoitukset. Kahdeksan mini-DV-nauhaa.

15. ja 17.4.2010 *AmazinGRace*-ensi-ilta- ja esitystaltiointi. Neljä mini-DV-nauhaa.

21.9.2011–27.11.2011. *Kierto*-harjoitukset. Kaksi mini-DV-nauhaa.

26.1. ja 27.1.2012. *Kierto*-ensi-ilta- ja esitystaltiointi. Neljä mini-DV-nauhaa.

KATSOJAPALAUTTEET

AmazinGRace-esitysten katsojapalautteet, 119 kpl.

Kierto-esitysten katsojapalautteet, 111 kpl.

TYÖPÄIVÄKIRJAT JA KÄSIOHJELMAT

Törmi, Kirsi. *AmazinGRace*-työpäiväkirjat 1.8.2009–16.4.2010: 20 liuskaa (word-tiedosto) ja kaksi muistivihkoa.

Törmi, Kirsi. *AmazinGRace*-esityksen käsiohjelma 15.4.2010.

Törmi, Kirsi. *Kierto*-työpäiväkirjat 8.2.2011–25.1.2012: 14 liuskaa (word-tiedosto) ja kaksi muistivihkoa.

Törmi, Kirsi. *Kierto*-esityksen käsiohjelma 26.1.2012

Törmi, Kirsi. *Vertaislaboratorio*-tapaamisten työpäiväkirjat 1.12.2012–10.5.2013. Yksi muistivihko.

Törmi, Kirsi. *Tunto*-hankkeen työpäiväkirjat 10.3.2012–18.4.2013. Yksi muistivihko.

Törmi, Kirsi. Tutkimusseminaarien ja TAhto-ohjelman työpäiväkirjat 4.5.2010–7.10.2015: 11 liuskaa (word-tiedosto) ja neljä muistivihkoa.

KUVAT

Valokuvaaja Iia Samoil.

28.1., 12.2., 22.2., 23.2., 12.3., 15.3., 23.3., 29.3., 31.3., 8.4. ja 14.4.2010. *AmazinGRace*-prosessi, 146 valokuvaa.

12. ja 20.1.2012 *Kierto*-prosessi, 84 valokuvaa.

KIRJALLISUUS

- Aaltola, Juhani ja Valli, Raine. 2007. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Adler, Janet. 1999. "Who is the Witness? A Description of Authentic Movement." *Authentic Movement. Essays by Mary Stark Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*, toim. Patrizia Pallaro, 141–159. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Amans, Diane. 2008. "Community Dance – What's That?." *An Introduction to Community Dance practice*, toim. Diane Amans, 3–10. Iso-Britannia: Palgrave MacMillan. Hampshire.
- Antikainen Risto ja Ranta Mauri (toim.). 2008. *Kohti vastavuoroisuutta: psykoterapeuttinen hoitosuhde*. Helsinki: Kustannus Oy Duodecim.
- Anttila, Eeva. 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva toiminta ja teos, ilmaisu, tekeminen*. Hamina: Akatiimi.
- Arlander, Annette. 2012. "Santa Marian suola-altaat. Epäpaikoista ja performatiivisen tutkimuksen haasteista." *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*, toim. Liisa Ikonen, Hanna Järvinen ja Maiju Loukola, 9–26. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Haettu 7.6.2015. <http://www.teats.fi/TeaTS4.pdf>
- Banes, Sally. 1993. *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham and London: Duke University Press.
- Beisser, Arnold. 1970. "The paradoxical theory of change." *Gestalt Therapy Now*, toim. Joen Fagan ja Irma Lee Shepherd, 77-80. Palo Alto, CA: Science and Behavior Books.
- Berceli, David. 2011. *TRE-stressinpurkuliikkeet stressin ja traumojen helpottamiseen*. Suom. Katriona Mähönen. Porvoo: Kuva ja Mieli.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Brooklyn: Verso.
- Bishop, Claire. 2006. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum, February 2006. Haettu 27.7.2015. https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf
- Bishop, Claire. 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Haettu 26.7.2015. MIT Press Journals, October: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research*. Leiden: Leiden University Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance, Fronza Woods and Mathieu Copeland (Esthétique relationnelle, 1998). Paris: La Presses du Réel.
- Brownell, Philip. 2010. *Gestalt therapy. A Guide to Contemporary Practice*. New York: Springer Publishing Company.
- Buber, Martin 1995/1923. *Minä ja Sinä*. Helsinki: WSOY.
- Butterworth, Jo. 2009. "Too many cooks? – A framework for dance making and devising." *Contemporary Choreography – A Critical Reader*, toim. Jo Butterworth ja Liesbeth Wildschut, 177–194. Abingdon: Routledge.
- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. New York: Routledge.
- Chodorow, Joan. 1999. "To Move and Be Moved." *Authentic Movement. Essays by Mary Stark Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*, toim. Patrizia Pallaro, 267–278. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Crow, Thomas. 1996. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven and London: Yale University Press.

- Damasio, Antonio. 2001. *Descartesin virhe: emootio, järki ja ihmisen aivot*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Damasio, Antonio. 2003. *Spinozaa etsimässä: Ilo, suru ja tuntevat aivot*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Damasio, Antonio. 2011. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix. 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Desmond, Jane C. 1997. *Meaning in Motion. New Cultural Studies in Dance*. London: Duke University Press.
- Dewey, John. 2010/1934. *Taide kokemuksena*. Tampere: Niin & Näin.
- Dunderfelt Tony. 2011. *Elämäнкаaaripsykologia*. Helsinki: WSOY.
- Ehrnrooth, Jari. 2015. "Hyvinvointiyhteiskunta perustuu valheelle." Helsingin Sanomat. 10.1.2015.
- Enwald, Marika. 2004. *Displacements of Deconstruction – The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method*. Tampere: Tampere University Press.
- Eskola, Jari ja Vastamäki, Jaana. 2007. "Teemahaastattelu: opit ja opetukset." *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1*, toim. Juhani Aaltola ja Raine Valli, 25–43. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Fadiman, James ja Frager, Robert. 1976. *Personality and Personal Growth*. United States: Published by Harper Collins Publishers.
- Fisher, Betsy. 2002. *Creating and re-creating dance : performing dances related to Ausdruckstanz*. Acta Scenica 12. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Translated by Saskya Iris Jain. London: Routledge.
- Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing, Bodies in Contemporary American Dance*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Foster, Susan Leigh. 1997. "Dancing Bodies." *Meaning in Motion, New cultural studies of dance*, toim. Jane C. Desmond, 235–257. Durham & London: Duke University Press.
- Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press.
- Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka. (Pedagogia do oprimido, 1970.)* Suom. Joel Kuortti. Toim. Tuukka Tomperi. Tampere: Vastapaino.
- Ginger, Serge. 2007. *Gestalt therapy. The art of contact*. London: Carnac Books.
- Habermas, Jürgen. 1976. "Tieto ja intressi." *Yhteiskuntatieteiden filosofiset perusteet: Osa I*, toim. Raimo Tuomela ja Ilkka Patoluoto, 123–141. Helsinki: Gaudeamus.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha ja Vaden, Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Harding, Sandra. 1987. *Feminism & Methodology. Social Science Issues*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Heikkinen, Hannu L.T., Rovio, Esa ja Syrjälä, Leena (toim.). 2008. *Toiminnasta tietoon. Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. 3. korj. painos. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Heimonen, Kirsi. 2011. "Taidelähtöiset menetelmät sosiaali- ja terveysalan henkilökunnan arjessa - miten käy hyvinvoinnin, työn ja taiteen?" *Taide käy työssä. Taidelähtöisiä*

- menetelmiä työyhteisöissä*, toim. Anu-Liisa Rönkä, Ilkka Kuhanen, Minna Liski, Saara Niemeläinen ja Päivi Rantala, 37–47. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu. Haettu 15.5.2014. <http://www.taikahanke.fi/binary/file/-/id/1/fid/554>
- Heimonen, Kirsi. 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Heimonen, Kirsi. 2005. "Tanssi etsii paikkaansa yhteisössä." *Draamaa ja teatteria yhteisössä*, toim. Micke Renlund ja Marjo-Riitta Ventola, 100–105. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: oppimateriaalit 5. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu.
- Heimonen, Kirsi ja Kaiku, Jan-Peter. 1999. *Tanssia kaikille – yhteisötanssin periaatteet ja käytännöt*. Teatterikorkeakoulu.
- Hellsten, Tommy. 2001. *Ihminen tavattavissa: kohtaamisen taito*. Helsinki: Kirjapaja.
- Hellsten, Tommy. 1991. *Virtahepo olohuoneessa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Hetemäki Ilari (toim.). 1999. *Filosofian sanakirja*. Porvoo: WSOY.
- Hirvi, Jussi. 2006. "Kohti mielen ekologiaa. Järjestelmääjattelu ja muita ekologisen maailmankuvan rakennuspuita." *Ekopsykologia ja perinnetieto*, toim. Irma Heiskanen ja Kaarina Kailo, 107–140. Green Spot, Helsinki.
- Hoppu, Petri. 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 767. Helsinki: SKS.
- Hoppu, Petri. 2003. "Tanssintutkimus tienhaarassa." *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*, toim. Helena Saarikoski, 19–51. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hostrup, Hanne. 2010. *Gestalt Therapy: An Introduction to the Basic Concepts of Gestalt Therapy*. Copenhagen: Hans Reitzel's Publishers.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektra. Helsinki: Like.
- Houston, Gaie. 2003. *Brief Gestalt Therapy*. London, United Kingdom: Sage.
- Houston, Sara. 2005. *Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?* New Theatre Quarterly, Vol 21, Issue 02, May 2005, 166–177.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Hämäläinen, Soili. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Acta Scenica 4. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Häkkinen, Kaisa. 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Ikonen, Pentti ja Rechardt, Eero. 2012. *Thanatos, häpeä ja muita tutkielmia*. Espoo: Prometheus.
- Kangas, Marja. 2007. *Kohtaamisesta vuorovaikutukseen. Dialogisena taiteilijana Rakkauden kaupunki -projektissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. Haettu 31.7.2015. <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/77889/gradu01754.pdf?sequence=1>
- Kanninen, Mikko. 2012. *Teatteri kehon projektina. Taiteellinen tutkimus nykynäyttelemisen teoreettisista ja toiminnallisista mahdollisuuksista*. Tampere: Tampereen Yliopisto. Haettu 15.10.2013. <http://mikkokanninen.com/new/fi/>
- Kantonen, Lea. 2005. *Telttä. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Kauppila, Heli. 2012. *Avoimena aukikierto. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. Acta Scenica 30. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

- Kershaw, Baz. 2009. "Practice-as-Research: An Introduction." *Practice-as-Research in Performance and Screen*, toim. Ludvine Allegue, Simon Jones, Baz Kershaw and Angela Piccini, 11–16. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation pieces – Community and communication in modern art*. Berkeley and London: University of California Press.
- Kirkkopelto, Esa. 2014. "Inventiot ja instituutiot – taiteellisen tutkimuksen yhteiskunnalliset ehdot." *Tulevan tuntumassa: Esseitä taitealojen yliopistopedagogiikasta*, toim. Teija Löytönen, 238–257. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Kirkkopelto, Esa. 2007. "Taiteellisesta tutkimuksesta." Haettu 16.8.2014. <http://www2.teak.fi/teak/Teak207/4.html>
- Valk, Steve ja Klien, Michael. 2008. "Social Dreaming, Social Choreography." *Framemakers. Choreography as an Aesthetics of Change*. Limeric: Daghdha Dance Company.
- Kopakkala, Aku. 2015. *Masennus. Suuri serotoniinihuippu*. Helsinki: Basam Books.
- Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa. Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Acta Scenica 34. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kuvaja, Karoliina. 2013. *Virtaan! Generaattori-näyttämö 2003-2013*. Kajaani: Kulttuuriosuuskunta G-voima.
- Lahdenperä, Soile. 2013. *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. Acta Scenica 36. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Verkkojulkaisu. Haettu 23.4.2014. http://www.actascenica.teak.fi/lahdenpera_soile/
- Laukkanen, Anu. 2003. "Luonnollista liikettä, epäsoivia asentoja." *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*, toim. Helena Saarikoski, 191–223. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehikoinen, Kai. 2014. "Taide muuttuvien kertomusten mosaiikissa: taiteilijan identiteetti muutoksessa." *Hyvä Hankaus 2*, toim. Pekka Korhonen, 31–43. Kokos 3. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Lehikoinen, Kai. 2013. "Qualification framework for artists in artistic interventions." *Training Artists for Innovation: Competencies for New Contexts*, toim. Joost Heinsius ja Kai Lehikoinen, 49–63. Kokos 2. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto – näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 42. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys*. (Ethique et Infini 1982). Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.
- Levine, Peter A. 2008. *Kun tiikeri herää. Trauma ja toipuminen*. Suom. Pekkarinen, I. Oulu: Traumaterapiakeskus.
- Liikanen, Hanna-Liisa. 2010. *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia – ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1.
- Lindgren, Maj-Kristine, Punkanen, Marko ja Pylvänäinen, Päivi. 2013. *Tanssi-liiketerapiapalvelut*. Jyväskylä: Suomen tanssiterapiayhdistys ry.
- Lindqvist, Martti. 1990. *Auttajan varjo – pahuuden ja haavoittuvuuden ongelma ihmistyön etiikassa*. Helsinki: Otava.
- Lindqvist, Martti. 1992. *Unelma rohkeasta elämästä. Ryhmämatkoja luovuuteen*. Helsinki: Otava.
- Lindroos, Heidi ja Segercrantz, Ulrika (toim.). 2009. *Yksilöksi ryhmässä*. Helsinki: Palmenia.

- Lowen, Alexander. 1975. *Bioenergetics*. Arkana: Penguin Books.
- Löytönen, Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Makkonen, Anne. 2007. *One Past, Many Histories. Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. University of Surrey. Haettu 16.11.2015. <http://www.makkonen.kotisivukone.com/4>
- Mann, Dave. 2010. *Gestalt therapy 100 key points & techniques*. London: Routledge
- Mannila, Laura ja Maarala, Janne. 2009. *Kehopsykoterapian ja esittävän taiteen risteyskssä*. Luonne 2/2009. Helsinki: Suomen luonneanalyttinen vegetoterapiayhdistys.
- Miettinen, Jukka O. 2008. *Dance Images in Temples of Mainland Southern Asia*. Acta Scenica 20. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Morgan, Alice. 2008. *Johdatus narratiiviseen terapiaan*. Porvoo: Kuva ja Mieli.
- Monni, Kirsi. 2004a. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Monni, Kirsi. 2004b. *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Liite tanssitaiteen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjalliseen osioon. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Myllylahti, Sanna. 2012. "Routa on pieni ihme." *Kohti reunoja, Routa 2002–2011*, toim. Kirsi Törmi ja Minna Härkönen, 45–47. Kajaani: Routa.
- Mälkki, Kaisu. 2010. "Building on Mezirow's theory of transformative learning: Theorizing the challenges of reflection." *Journal of Transformative education* (8)1: 42–62. Haettu 13.4.2013. <http://jtd.sagepub.com/content/8/1/42>
- Mälkki, Kaisu. 2011. *Theorizing the nature of reflection*. Studies in Educational Sciences 238. Helsinki: Faculty of Behavioural Sciences, University of Helsinki.
- Nakertaja-Hetteenmäki kyläyhdistys ry:n toimintasuunnitelma 2011.
- Nykysuomen sanakirja. Toim. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Matti Sadeniemi. Helsinki: WSOY.
- Ogden, Pat, Minton, Kekuni, ja Pain, Clare. 2009. *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Suom. Immo Pekkarinen. Oulu: Traumaterapiakeskus.
- Ojala, Raija ja Takala, Kimmo (toim.). 2007. *Zodiak, Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like.
- Oldham, James, Starak, Yaro, Key, Tony. 2003. *Risking Being Alive: The Wisdom of Now*. Maroochydore BC, QLD Australia: Joshua Books.
- Parviainen, Jaana. 1998. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Parviainen, Jaana. 2014. "Kehomuisti: Traumaperäisistä stressihäiriöistä kollektiivisiin traumoihin." *Muisti*, toim. Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo ja Jaana Virta, 179–189. Tampere: Tampere University Press.
- Pallaro, Patrizia (toim.). 1999. *Authentic Movement. Essays by Mary Stark Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Pallaro, Patrizia (toim.). 2007. *Authentic Movement. Moving the Body, Moving the Self, Being Moved. A collection of Essays Volume Two*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

- Pasanen-Willberg, Riitta. 1997. *Vieläkö sinä tanssit? – Vanheneva tanssija koreografian näkökulmasta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma*. Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pohjola, Hanna. 2012. *Toinen iho: uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti*. Acta Scenica 29. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Polster Erving ja Polster Miriam. 1973. *Gestalt Therapy Integrated. Contours of Theory and Practice*. New York: Brunner / Mazel.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena - näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Puhakainen, Jyri. 2001. *Persoonan puolustaja. Lauri Rauhala ihmistutkimuksen pioneerinä*. Helsinki: Like.
- Pylvänäinen, Päivi. 2012. "Tanssi-liiketerapia." *Psykoterapiat*, toim. Matti O. Huttunen ja Hely Kalska, 299-302. Helsinki: Duodecim.
- Ravelin, Teija. 2008. *Tanssiesitys auttamismenetelmänä dementoituvien vanhusten hoitotyössä*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Ravelin Teija. 2012. "Routa-aikaa." *Kohti reunoja, Routa 2002-2011*, toim. Kirsi Törmi ja Minna Härkönen, 23-26. Kajaani: Routa.
- Reenkola, Elina. 2014. *Nainen ja häpeä*. Helsinki: Minerva.
- Reunanen, Karoliina. 2007. *Läsnäolo Marcus Grothin hahmoterapeuttisessa teatterinäkemysessä*. Tampere: Tampereen yliopisto. Haettu 5.8.2015. http://www.elisanet.fi/anna.groth/kandidaatintutkinto_hahmo.html
- Reunanen, Karoliina. 2009. *Näyttelijän luovan työn fenomenologia ja Marcus Grothin hahmoterapeuttinen teatterinäkemys*. Tampere: Tampereen yliopisto. Haettu 5.8.2015 <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81149/gradu03969.pdf?sequence=1>
- Rosner, Jorge. 1987. *Peeling the onion. Gestalt therapy and methodology*. Toronto: The Gestalt Insitute of Toronto.
- Rouhiainen, Leena. 2003. *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists in Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Rouhiainen, Leena. 2006. "Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta." *Liikkeitä näyttämöllä*, toim. Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala ja Leena Rouhiainen, 10-34. Julkaisuja 2. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.
- Rouhiainen, Leena. 2012. "From Bodypsychotherapy to an Installation Environment. A Collaborating Performer's Point of View." Toim. Susanne Ravn ja Leena Rouhiainen. *Dance Spaces: Practices of Movement*, s. 131-154. Odense: University of Southern Denmark Press.
- Rouhiainen, Leena, Anttila, Eeva ja Järvinen, Hanna. 2014. "Taiteellinen tutkimus yhtenä tanssintutkimuksen juonteena." *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*, toim. Hanna Järvinen ja Leena Rouhiainen, 175-189. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Rubidge, Sarah. 2004. *Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research*. Australian Dance Council. Haettu 31.3.2014. <http://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research>

- Saari, Eino. 2012. "Järjetöntä touhua." *Kohti reunoja, Routa 2002-2011*, toim. Kirsi Törmi ja Minna Härkönen, 35–40. Kajaani: Routa.
- Saarikoski, Helena (toim.). 2003. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarikoski, Helena. 2014. *Silloin tanssittiin tangoa. Tanssikansan kertomaa 1900-luvulta*. Helsinki: Kulttuuriolosuhteiden Partuuna.
- Saavalainen, Heli. 2015. "Syyttäjät: Talvivaaran ongelmat paisuivat, kun virheitä ei korjattu." *Helsingin Sanomat*. 1.10.2015.
- Sajama, Seppo. 1995. *Arkipäivän etiikkaa hoitotyön näkökulmasta*. Tampere: Kirjayhtymä.
- Salosaari, Paula. 2001. *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. Acta Scenica 8. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* Helsinki: WSOY.
- Silby, Michelle. 2011. *The rise and rise of community dance*. UK: Animated the community dance magazine. Haettu 29.7.2015. <http://ausdance.org.au/articles/details/the-rise-and-rise-of-community-dance>
- Siltala, Juha. 2004. *Työelämän huonontumisen lyhyt historia. Muutokset hyvinvointivalttioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. Helsinki: Otava.
- Smith, Edward W. L. 1977. *The Growing Edge of Gestalt Therapy*. Toronto: Citadel Press.
- Stigzelius, Hans. 2010. *Olla ja esittää. Tutkielma hahmometodin vaikutuksesta näyttelijäntyöhön*. Tampere: Tampereen Yliopisto, näyttelijäntyön laitos. Haettu 12.4.2014. http://t7.uta.fi/common/olla_ja_esittaa_Hans_Stigzelius.pdf
- Suoranta, Juha. 2005. *Radikaali kasvatust: Kohti kasvatuksen poliittista sosiologiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Thomson, Christopher. 2010. "Yhteisötanssi Iso-Britanniassa: sen merkitys ja saavutukset." *Yhteisötanssi-julkaisu*, toim. Kirsi Heimonen, Marjo Hämäläinen, Sanna Kuusisto ja Christopher Thomson. Yhteisötanssi ry. Tampere: 2010.
- Tomperi, Tuukka. 2001. "Paulo Freire ja kriittinen pedagogiikka." *Niin & näin* 8(29): 62–63.
- Turpeinen, Isto. 2015. *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista*. Acta Scenica 41. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Tuukkanen, Johanna. 2013. *"VEDET SEISAHTUU, LIIKENTEET PYSÄHTYY" – Kokemuksia uuden julkisen taiteen kohtaamisesta ANTI - Contemporary Art Festivalilla*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Törmi, Kirsi. 2011. "Tutki itseäsi, löydät muut." *Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia*, toim. Hannele Jyrkkä, 240–246. Helsinki: Like.
- Törmi, Kirsi ja Härkönen, Minna (toim.). 2012. *Kohti reunoja, Routa 2002-2011*. Kajaani: Routa.
- Vaden, Tere. 2000. *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena.
- Varto, Juha. 1996. "Filosofinen ihmiskäsitys ja toiseus." *Dialogissa osa 1 – matkalla mahdollisuuteen*, toim. Jorma Lehtovaara ja Riitta Jaatinen, 83–113. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013. *Osallistava teatteri – Laadukas aikalaiskonsepti*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Välipakka, Inka. 2003. *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

- Väättäinen, Hanna. 2003. *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Turku: Åbo Akademi.
- Väättäinen, Hanna. 2009. *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä*. Turku: Eetos.
- Wright, Georg Henrik von. 1997. "Maailmankuvan käsitteestä." *Maailmankuvaa etsimässä*, toim. Jan Rydman, 19–30. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Ylönen, Maarit E. 2003. "Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja." Toim. Helena Saarikoski. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ylönen, Maarit E. 2004. *Sanaton dialogi – tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Yontef, Gary M. 1993. *Awareness, dialogue, and process: Essays on Gestalt therapy*. Highland, NY: The Gestalt Journal Press.

INTERNET-LÄHTEET

- Gestalt Institute of Scandinavia – GIS. <http://gis-international.dk/en/>
- Ihminen tavattavissa. <http://www.ihminentavattavissa.fi>
- Kirkkopelto, Esa. 2014. *Humanoidihypoteesi essee. Posthumanismia pelkän järjen rajoissa*. Haettu 29.7.2015. http://toisissatiloissa.net/wp-content/uploads/2014/12/humanoidihypoteesi_essee.pdf
- Korhonen, Pekka. 2011. *Soveltavan taiteen lyhyt oppimäärä*. Haettu 29.7.2015. <http://taikahanke.pbworks.com/w/file/attach/40613176/Soveltavan-taiteen-lyhyt-oppimäärä.pdf>
- Kukkonen, Kaisa. 2015. Tuotannollisten prosessien koetut haasteet osallistavissa taideprojekteissa, Metropolia Ammattikorkeakoulu Kulttuurituottaja AMK Kulttuurintuotanto Opinnäytetyö. Haettu 31.7.2015. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/88204/Kukkonen_Kaisa.pdf?sequence=1
- Makkonen, Anne. 1996 / 2006. *Länsimaisen taidetanssin historiaa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu / Verkko-oppimateriaali.
- McLorg, Tamara. 2006. *The History of Community Dance in the UK*. 28.08.2006. Can Do Can Dance. Haettu 29.7.2015. <http://www.candocandance.de/history.html>
- Monni, Kirsi. 2009. Kirsi Monnin virkaanastujaisesitelmä Teatterikorkeakoulussa 24.4.2009. Haettu 30.4.2014. <http://www.liikekieli.com/archives/222>
- Nummenmaa, Lauri, Glerean, Enrico, Hari Riitta ja Hietanen, Jari K. 2013. Bodily maps of emotions. PNAS. 2014/no.2, vol. 111, s. 646–651. Haettu 15.5.2015. <http://www.pnas.org/content/111/2/646.full.pdf>
- Roponen-Lunnas, Pirjo. 2013. "Kohtaamisen taide - yhteisötaiteen ideaaleja ja käytäntöjä." *Taidehistoria tieteenä* 4/2013. Haettu 31.7.2015. <http://tahiti.fi/04-2013/dossier/kohtaamisen-taide-%E2%80%93-yhteisötaiteen-ideaaleja-ja-kaytantoja/>
- Suomen Hahmoterapia ry. <http://www.hahmoterapia.fi> (Haettu 15.5.2014)
- Siivonen, Katriina, Kotilainen, Sirkku ja Suoninen, Annikka. 2011. *Iloa ja voimaa elämään. Nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa*. Nuorisotutkimusseura ja tekijät. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, verkkojulkaisu 44. Haettu 29.7.2015. <http://www.nuorisotutkimusseura.fi/julkaisuja/myrsky2011.pdf>
- Yhteisötanssi 2015. <http://www.yhteisotanssi.fi> (Haettu 27.7.2015)
- Zodiak 2015. <http://www.zodiak.fi/yleisotyo> (Haettu 10.8.2015)

Liitteet

LIITE 1.

Koreografien haastattelulomake

Taustasi & kuka olet?

Millaiseen työskentelytapaan olet päätenyt ja miksi?

Millaisista harjoitteista työpäiväsi koostuu, mihin keskitytte, mitä haette?

Miten osallistujat ovat kokeneet työskentelyn ja mukanaolon?

Mikä sinua tanssissa kiinnostaa? Mikä tekee tanssista merkityksellisen?

Mitä on kohdannut / saanut matkan varrella?

Osaatko kuvailla suomalaista tanssin kenttää laajemmin, millaisia ilmiöitä siinä on nähtävissä?

LIITE 2.

AmazinGRace-teoksen rakenne

1. Prologi
musiikki Oogoogajoo n. 9.30 min Paul Giger, Vindonissa
seikkailua 'alkumetsässä', kuusilavasteissa menoa, kuuset tilassa
ympäriinsä (ei videota), hirven monologi / dialogi etsijä-koreografin
kanssa.
2. Onni
siirtymä prologista Onneen tapahtuu Tashweesh -musiikin (n. 5min)
kautta, välissä avaruus, laskeutuminen videomateriaaliin.
musiikki Nihavent Sirto n. 5min. Kronos Quartet, Floodplain. Lavalla
tapahtuva synkronoitu koreografia videomateriaaliin.
3. Yhteiskunta (n. 12min)
Dov'è la città (6,12) Gianluigi Trovesi, Round About Weill
Kohtaus alkaa haastateltavien 'yhteiskunta' -liikkeillä ja eleillä. Heikki
raahaa tuolia.
Politiikkakone ja puoluesihteeri (puhetta ja vaalikarkit)
Uusi vientituote. Aalto-yliopiston innovaatio ja Suomi-neito. Lakkautus
arvonta. Siirtymä Tuomas Timosen runolla.
4. Huolet, pelot (6.30)
Dans la constellation du chien / Up in the hunting dogs, Victor Ekimovski.
Haastateltavien liikkeistä/eleistä koostetun tanssin edetessä tempo
tiivistyy, tanssi muokkautuu. Haastateltavien liikkeet still-kuvina.
5. Lempiliike
Shawn Conrad (3,35) Hip-hop-liikkeistöä, haastateltujen kanssa
synkronoitua.
6. Olla olemassa
Oror (5min) Kim Kashkashian ym., Hayren: Music of Komitas and Tigran
Mansurian
viipyilevä tanssi, metsikkö käännetään, kätketty näkyviin. Kokonaiskesto
58min.

LIITE 3.

Kierto-esityksen rakenne

1. Videolta prologi
Kierrätyskeskuksesta kuvaa, ulkoa, takaa, ihmisiä työssä – siirtyy lähikuvaan: mitä odottaa tältä prosessilta, mitkä tunnelmat ovat (kirjoitettu ja kuvattu syyskuussa).
2. Tärkeät maisemat (ulkoiset) + ”voimistelu”koreografia
Video maisemista (kuvattu 30.10 ja 31.10).
 - Henna Pappilanniemessä, Kauko linnanraunioilla, Marja mökillä, Pekka koiran kanssa venyttelee metsässä + voimistelukoreografia (video metsästä, n. 1min)
3. Oma kertomus, simultaani tanssi. Nauhalta kertomukset, ei videokuvaa tässä.
Pekka: luontosuhde. Henna: Ravireissu Halsualle. Duetto: Henna ja Kauko. Marja: kertomus painosta. Liekkisoolo. Kauko: Kostamus. Rakennustyömaa, kaikki mukana.
4. Faktaa Kierrätyskeskuksesta ja ihmisistä – tilastoja
5. Tärkeät maisemat (sisäiset), simultaani tanssi ryhmässä ja yksin.
 - a) häpeä (Pekka ja Marja kädet kasvoilla), Henna ja Kauko painii
Kauko riehuu,
Pelko: päällekkäiset soolot: Pekka, Henna, Marja, Kauko
 - b) kun videolla kaatopaikka kaikki lavalla maassa sikin sokin à Talvivaara
 - c) Puut
 - d) Ilo, järven ranta: kaikki
6. (Liekin etsiminen
Henna sytyttää kynttilän, Kauko etsii kynttilää silmät sidottuna.) Kohtaus esitetään, mikäli esityspaikassa on lupa tehdä tuli.
7. Kierrätyskeskus
Seppo Kimanen, sello (video), liike pareittain.

LIITE 4.

Loppukysely 22.2.2012 / *KIERTO*

Laita rasti sopivan vastauksen kohdalle ja osassa kysymyksistä myös kpl määrä tai vapaamuotoinen vastaus.

1. Kulttuuritilaisuuksissa käyminen ennen osallistumistasi Kierto-prosessiin

- ☐ Elokuvaesitys
- ☐ Teatteriesitys
- ☐ Sirkusesitys
- ☐ Klassisen musiikin konsertti
- ☐ Muun musiikin konsertti
- ☐ Tanssiesitys
- ☐ Kirjallisuustilaisuus
- ☐ Museon näyttely

2. Kulttuuritilaisuuksissa käymisen esteet

- ☐ Ei esteitä
- ☐ Ei aikaa
- ☐ Ei kiinnostusta
- ☐ Ei tarjolla
- ☐ Liian kallista
- ☐ Muu syy, mikä

3. Tärkein syy osallistumiseen

- ☐ Pakko osallistua
- ☐ Uteliaisuus uuteen
- ☐ Halu oppia uusia asioita
- ☐ Halusin harrastaa jotain
- ☐ Muut houkuttelivat mukaan
- ☐ Taide ja kulttuuri kiinnostavat minua

4. Innokkuus osallistumiseen: kuinka innokkaasti olet ollut mukana, onko se muuttunut matkat varrella?

- ☐ Täysillä koko ajan
- ☐ Melko innokkaasti
- ☐ Vaihtelevasti
- ☐ Alussa innokkaasti
- ☐ Lopussa innokkaasti
- ☐ Arastellut / tullut torjutuksi
- ☐ Ei kiinnostusta koko aikana

5. Missä määrin koet päässeesi vaikuttamaan esityksen eri osa-alueiden ideointiin / toteutukseen?

	paljon	Jonkin verran	Vain vähän	Ei lainkaan
Ideointivaiheessa				
Harjoitteluvaiheessa				
Esityksen esillepanon vaiheessa				

Mihin olisit halunnut osallistua enemmän? Rastita sopivin vaihtoehto

- a) Ideointiin
- b) Harjoittelu ja työstämisvaiheeseen
- c) Loppu ”viilaamisessa” / esityksen esillepanon vaiheeseen

6. Kokemuksia

Tunnelma harjoituksissa ja esityksissä on ollut kannustava

	Täysin samaa mieltä	Samaa mieltä	Eri mieltä	Täysin eri mieltä	En osaa sanoa
Ideointivaiheessa					
Harjoitteluvaiheessa					
Esityksen esillepanon vaiheessa					

	Täysin samaa mieltä	Samaa mieltä	Eri mieltä	Täysin eri mieltä	En osaa sanoa
Työryhmän jäsenet ovat viihtyneet yhdessä					
Olen saanut apua, jos olen tarvinnut sitä					
Olen saanut apua, jos olen tarvinnut sitä					
Olen tuntenut itseni tärkeäksi jäseneksi ryhmässä					

Mitä pidit tärkeimpinä asioina prosessin aikana

	Erittäin tärkeä	Tärkeä	Ei erityisen tärkeä	Merkityksetön	En osaa sanoa
Omien taitojen kehittyminen					
Uusien taitojen oppiminen					
Yhteistyö muiden kanssa					

Yhteinen kokemus onnistumisesta					
Ryhmän vetäjän palaute omasta osallistumisesta					
Selviytyminen omasta roolista ryhmässä					
Julkinen palaute esityksestä					
Tutustuminen esityksen tekemisen prosessiin					
Tutustuminen uusiin ihmisiin					

Omien taitojen kehittyminen: jos koit kehittyväsi jossain, missä?
Uusien taitojen oppiminen: jos koit oppineesi uusia taitoja, mitä taitoja?
Onko jotain muuta, jonka koet tärkeimmäksi?

7. Miten osallistuminen on vaikuttanut Sinun omaan elämääsi? (Arvioi vaikutusta kuhunkin asiaan erikseen.)

	paljon	Jonkin verran	vähän	Ei lainkaan	En osaa sanoa
Hankaloittanut normaalia päivääni					
Vähentänyt muita sosiaalisia suhteitani					
Vähentänyt omien ongelmien ajattelua					
Lisännyt iloa elämääni					
Lisännyt taitoja esiintyä / olla esillä					
Lisännyt rohkeutta esiintyä / olla esillä					
Lisännyt rohketta ilmaista itseäni					
Lisännyt taitoja tehdä yhteistyötä muiden kanssa					
Parantanut välejä ihmissuhteissa					
Hankaloittanut välejä ihmissuhteissa					

	paljon	Jonkin verran	vähän	Ei lainkaan	En osaa sanoa
Lisännyt haluani olla mukana vastaisuudessa					
Lisännyt haluani seurata esittävää taidetta					
Joku muu vaikutus, mikä?					

8. Tyytyväisyys ja hyvinvointi

Arvioi tyytyväisyyttäsi asteikolla 1-5.

Osaatko arvioida, kuinka tyytyväinen olit elämääsi ennen prosessin käynnistymistä?

Kuinka tyytyväinen olet elämääsi tällä hetkellä?

	Parantanut paljon	Parantanut jonkin verran	Parantanut vain vähän	Ei vaikutusta tai huonontanut	En osaa sanoa
Onko osallistumisesi vaikuttanut tyytyväisyyteesi omaan elämääsi					
Onko osallistumisesi vaikuttanut hyvinvointiisi					

Millä tavoin osallistuminen on vaikuttanut tyytyväisyyteesi ja hyvinvointiisi? Kerro tarkemmin.

Millä tavoin prosessi on vaikuttanut omaan tyytyväisyyteesi? Oletko huomannut jotain esim. itsetunnossa, itsevarmuudessa, elämänilossa?

Olisiko sinulla mahdollisesti ehdotuksia siitä, miten tämän tyyppistä työskentelyä voisi kehittää tai jopa ideoita kokonaan uusiksi projekteiksi? Sana on vapaa.

Mitä hyvää tai huonoa prosessissa oli? Miten asiat voisi tehdä paremmin?

Millaisia taideprosesseja voitaisiin sinun mielestäsi järjestää aikuisväestölle?

Miten suhtaudut tuleviin keikkoihin?

Kiitokset vastauksestasi!

Kyselyn vastauksia tullaan mahdollisesti käyttämään tutkimuksen aineistona (nimettömästi) sekä jatkossa vastaavia suunniteltaessa.

Kyselyyn on otettu vaikutteita Suomen kulttuurirahaston Myrsky-hankkeesta (Siivonen, Kotilainen & Suoninen 2011.)

LIITE 5.

21.11.2012

Kutsu vertaislaboratorioryhmään

Jos olet tanssitaiteen ammattilainen ja yli viisi vuotta tanssitaiteen alueella aktiivisesti toiminut tanssija ja/tai koreografi ja tunnet vetoa istahtaa alas kuulostelemaan itseäsi, toivotan sinut lämpimästi tervetulleeksi vertaislaboratorioryhmään.

Olen Kirsi Törmi (ent. Saastamoinen), v. 1999 TeaKista koreografiksi valmistunut ja työstän taiteellista väitöstutkimusta *"Koreografinen prosessi vuorovaikutteisena kokemuksena"* tutkijakoulutettavana taidekorkeakoulujen tohtoriohjelmassa TAhTO:ssa / TeaK.

Vertaislaboratorion tavoitteena on pysähtyä hetkeksi taiteellisten prosessien tuottamien kokemusten äärelle. Pohdimme yhdessä mm. millaisia tuntemuksia tai ajatuksia eri työryhmissä toimimisesta sinulla on suhteessa itseesi, koreografiin ja/tai ohjaajaan tai muihin työryhmän jäseniin. Millä tavalla valta tai hierarkia prosesseissa on näyttäytynyt tai onko prosesseissa ääneen lausumattomia periaatteita tai tiedostamattomia toimintatapoja? Onko tuntemuksille, emootioille tai kokemuksille ollut tilaa, ovatko ne tulleet ääneen lausutuksi? Tämän tutkimiseen tarvitsen apuasi. Eli jos koet, että sisälläsi on ääneen lausumattomia ajatuksia tai vaiennettuja tuntemuksia taiteellisista prosesseista ja haluaisit pohtia niitä vertaistesi kanssa, kyseinen ryhmä on sinua varten.

Toimin vertaislaboratorioryhmässä ryhmän vetäjänä ja hyödynnän mm. *Ihminen tavattavissa* mentor® koulutuksessa (2009-2012) oppimiani menetelmiä, jotka pohjautuvat integratiivisiin psyko-sosiaalisiin menetelmiin. Liikomme ja piirrämme myös hieman. Ryhmän toiminta perustuu luottamuksellisuuteen. Mahdolliset esiin nousevat ilmiöt kuvataan tutkimuksessani anonymisti. Ryhmään mahtuu 12 (max) henkilöä. Ryhmä täytetään ilmoittautumisjärjestyksessä.

Ryhmä kokoontuu kymmenen kertaa n. kuukauden välein vuoden 2013 aikana, iltapäivisin noin kolmen/neljän tunnin jaksoissa. Kevätkausi ke 23.1., ke 6.2., ke 20.3., ti 9.4., ma 6.5.2013. Syyskauden viisi tapaamista sovitaan ryhmän käynnistyttyä. Tapaamiset Helsinki, Teatterikorkeakoulu.

Lisätietoa ja ilmoittautumiset Kirsi Törmi p. 050-3080203, kirsi.saastamoinen@mac.com

LIITE 6.

Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma TAhTO

(TAhTO:n esittelymateriaali haettu 23.10.2014 http://www2.teak.fi/tahto_tutke)

TAhTO:n www-sivut: <http://www.artisticresearch.fi/tahto/>

Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma TAhTO on Taideyliopiston kolmen akademian, eli Kuvataideakatemian, Sibelius-Akatemian ja Teatterikorkeakoulun sekä Aalto Artsin yhteinen, vuonna 2012 alkanut hanke. Se on Suomen ensimmäinen taideyliopistojen välinen, pelkästään taiteelliseen tutkimukseen keskittynyt tohtorikoulutusohjelma, jossa tutkimisen lähtökohtina ovat taiteen käytännöt, taiteellinen ajattelu, havainto ja toiminta. Tohtoriohjelma on yksi Taideyliopiston perustamisen jälkeen rahoitusta saaneista uusista avauksista, joiden tavoitteena on vahvistaa taiteenalojen välistä yhteistyötä.

Tohtoriohjelman tarkoituksena on kehittää ja rikastuttaa taiteen alan yliopistoissa harjoitettavaa yhteistä tutkimuskulttuuria, vahvistaa taiteellisen tutkimuksen asemaa Suomessa, lisätä sen yhteiskunnallista merkitystä sekä verkottua kansainvälisesti.

Ohjelman sisällöllisinä painopistealueina ovat 1) taiteellisen tutkimuksen metodologia ja käytänteet, 2) taide, aistisuus ja yhteiskunta, 3) uusi taiteellinen toimijuus.

1) Taiteellisen tutkimuksen metodologia ja käytänteet

Taiteellinen tutkimus toimii tohtoriohjelman yhteisenä nimittäjänä. Tämä merkitsee käytännössä sitä että taiteellinen tutkimus ymmärretään lähtökohtaisesti moniaistisena, -taiteisena ja -tieteisenä tutkimuksena, jossa eri taidon- ja tiedonalojen välinen yhteistyö, variaatio ja vertailu on sinänsä tiedonmuodostuksen väline. Kuinka tehdä, ohjata ja arvioida tällaista tutkimusta? Kuinka kommunikoida sen tuloksia? Tohtoriohjelma tarjoaa taideyliopistojen jatko-opiskelijoille, jatko-opinnoista vastaaville tutkijoille, opettajille ja ohjaajille mahdollisuuden pohtia ja kehittää yhdessä eri alojen asiantuntijoiden kanssa taiteellisen tutkimuksen metodologiaa ja tieteenfilosofista teoriaperustaa. Vasta tämänkaltaisen sisällöllisen keskustelun perusteella on mahdollista sopia alan yhteisistä kriteereistä ja hyvistä käytänteistä.

2) Taiteet, aistisuus ja yhteiskunta

Modernin yhteiskunnallisen emansipaation peruseriaatteena on kansalaisten tuleminen muutoksen objekteista muutoksen subjekteiksi. Taiteet ja taideinstituutiot voivat auttaa kansalaisia tämänkaltaisessa vapautumisessa vain sikäli kuin taiteet ja instituutiot itse kykenevät muuttumaan, eli löytämään ja perustelemaan tehtävänsä suhteessa kulloiseenkin historialliseen ja yhteiskunnalliseen vaiheeseen. Kuinka kääntää erilaiset poliittiset muutospaineet, olivat ne sitten ekologisia, taloudellisia tai hallinnollisia, taiteiden kielelle? Taiteiden kieli tarkoittaa tässä tapauksessa niitä erilaisia aistisuuden medioita joissa taide toteutuu ja

näyttäytyy. Aistisuus viittaa puolestaan niihin primääreihin, laajassa mielessä esteettisiin prosesseihin joissa ja joiden kautta maailma tulee tunnettavaksi ja tiedettäväksi, koettavaksi ja jaettavaksi. Kysymys yhteiskunnan ja aistisuuden suhteesta, tuon suhteen perustelusta ja muuttamisesta, on taiteen kysymys. Sikäli kuin taide on suunnitellun tohtoriohjelman ja taideyliopistojen yhteinen asia, tulee siitä myös niiden yhteiskunnallinen asia - res publica.

Tarve taide- ja taiteilijälähtöiseen tutkimukseen ei ole syntynyt vain poliittisista tai institutionaalisista syistä vaan myös taiteen ja taiteilijoiden omasta tarpeesta vastata kysymykseen taiteiden ja yhteiskunnan suhteesta. Annetussa historiallisessa tilanteessa on osoittautunut, ettei pelkkä tutkiva taide, eli taiteen sisäinen autonominen uudistuminen, enää riitä. Taiteellinen tutkimus rakentaa ja perustelee teorianmuodostuksen kautta uudenlaisia tai toisenlaisia aistimisen muotoja ja synnyttää näiden välityksellä uusia yhteyksiä taiteen ja muiden tiedon alojen, yhteiskunnallisten käytäntöjen ja julkisten diskurssien välille.

On ilmeistä että akateemisella taiteellisella tutkimuksella on jatkuessaan suuri vaikutus siihen millaista taidetta tulevaisuudessa tehdään ja miten se näyttäytyy yhteiskunnallisesti. Taiteellisen tutkimuksen odotetaan ja toivotaan monipuolistavan taiteilijoiden yhteiskunnallista osallistumista ja synnyttävän uusia osallistumisen muotoja.

3) Uusi taiteellinen toimijuus

Kysymys uudesta taiteilijuudesta vaatii tänä päivänä tutkimusta tuekseen. Yliopistollisen taiteellisen tutkimuksen kannalta kysymys asettuu kahdella tavalla:

Yhtäältä taiteellinen tutkimus luo ja perustelee uusia taiteellisen toimijuuden malleja, kyseenalaistaa ja uudistaa perinteisiä tekijyyden malleja, synnyttää uudenlaisia vuorovaikutuksen ja kohtaamisen muotoja taiteilijoiden ja yleisöjen välille, avaa uusia toimintakenttiä, luo uusia yleisöjä tai laajentaa entisiä, synnyttää yhteistyötä eri yhteiskunnallisten toimintojen välille sekä kehittää taiteen sovelluksia kasvatukseen, hyvinvoinnin edistämisen ja elinkeinoelämän eri aloilla. Tutkimuksen kautta taiteilijan henkilökohtainen kysymys – kuka olen, miten toimin? – artikuloituu yleisempänä taiteenalojen toimijuutta koskevana kysymyksenä, johon kukin tutkimus myös omalla tavallaan vastaa. Annetuilla vastauksilla on välitöntä merkitystä pohdittaessa millaista taideopetusta annetaan, kenelle sitä annetaan, millaista taidetta ja taiteilijuutta tuetaan, miten taiteen ja kansalaisuuden suhde kulloinkin perustellaan. Tohtoriohjelman tavoitteena on synnyttää perusteltua näkemystä siitä millaisia mahdollisuuksia taiteellinen tutkimus avaa taiteilijana olemiselle tänä päivänä ja tulevaisuudessa.

Toisaalta taiteellinen jatkotutkinto tuottaa paitsi tietyn tutkimustuloksen myös uudenlaisen taiteenalojen asiantuntijan ja toimijan, jonka tulevalle työllä on merkitystä sekä taiteiden että koko yhteiskunnan kehityksen kannalta. Käytännössä tutkimustulosten merkittävyys ja kuuluvuus riippuu sekä tutkijan henkilökohtaisesta tarmosta ja motivaatiosta että institutionaalisista mahdollisuuksista jatkaa aloitetulla tiellä. Kuinka saada nämä kohtaamaan ja vastaamaan toinen

toisiaan? Kysymys taiteellisten tutkijoiden post-doc-vaiheesta on tiedeyliopistojen vastaavaan urakehitykseen verrattuna paljon laajempi ongelmakokonaisuus, jonka suhteen ollaan vasta virittämässä keskustelua. Alan kehityksen kannalta on yhtä haasteellista laajentaa ja monipuolistaa taiteen yhteiskunnallisia sovel-lutusalueita kuin mahdollistaa ”itsenäisenä” taiteellisena post-doc-tutkijana toi-miminen. Tohtoriohjelma pyrkii synnyttämään perusteita ja malleja molemmille kehitystavoitteille sekä pohtimaan niiden keskinäistä suhdetta.

Yhteenvetona:

Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma mahdollistaa edellä hahmotellun kaltais-ten laajojen ongelmakokonaisuuksien mielekkään lähestymisen ja käsittelemisen. Se pyrkii kannustamaan kutakin opiskelijaa ottamaan tutkimuksensa kautta vastuuta koko alan kehityksestä ja sen tulevaisuudesta. Kukin ohjelmaan valittu tohtoriopiskelija työstää ohjelman yleistä ja yhteistä problematiikkaa oman tut-kimuksensa rajoissa ja sen suomin keinoin. Yhteisen tulevaisuuden suunnittelu toteutuu yhteistyössä ja keskustelussa valmistuneiden tohtoreiden, tutkijoiden, opettajien ja eri alojen asiantuntijoiden kanssa. Se tuottaa tuloksekseen paitsi uusia alan tutkintoja ja tutkijoita, myös taiteellisen tutkimuksen metodologiaa, käytänteitä, yliopistopedagogiikkaa, arviointikriteereitä sekä asiantuntemusta koskien taiteen ja yhteiskunnan vuorovaikutusta.

Nelivuotinen tohtoriohjelma alkaa tammikuussa 2012 ja päättyy 2015.

LIITE 7.

Jo Butterworhin didaktis-demokraattinen malli (Butterworth, 2009, 187–188)

1. prosessi	2. prosessi	3. prosessi	4. prosessi	5. prosessi
Koreografin rooli				
koreografi asiantuntijana (expert)	koreografi tekijänä, luojana (author)	koreografi ohjaajana (pilot)	koreografi prosessin edistäjänä (facilitator)	koreografi työtoverina (collaborator)
Tanssijan rooli				
tanssija instrumenttina (instrument)	tanssija tulkitsejана (interpreter)	tanssija myötävaikuttajana (contributor)	tanssija kanssaluojana (creator)	tanssija yhteisomistajana (co-owner)
Koreografin taidot				
Hallitsee konseptin, tyylin, sisällön, muodon ja tulkinnan. Tuottaa kaiken materiaalin.	Hallitsee ja vastaa konseptista, tyylistä, sisällöstä, muodosta ja tulkinnasta, mutta suhteessa tanssijoiden mahdollisuuksiin ja erityislaatuihin.	Laittaa alulle konseptin, asettaa ja kehittää tehtäviä improvisaation ja mielikuvien avulla, muotoilee tehtävistä nousutta materiaalia.	On vastuussa johtamisesta, neuvottelee prosessista, tarkoituksesta, konseptista. Tarjoaa metodeja ja ehdotuksia sisällön kehittämiseksi.	Jakaa ja neuvottelee toisten kanssa konseptista, tarkoituksesta ja tyylistä, kehittää / jakaa / soveltaa sisältöä ja rakennetta yhdessä muiden kanssa.
Tanssijan taidot				
Liikekielen toistaminen ja imitoiminen.	Liikekielen toistaminen ja imitoiminen sekä liikemateriaalin tulkinta.	Liikekielen toistaminen ja imitoiminen, tulkinta sekä sisällön tuottaminen ja luominen suhteessa annettuihin tehtäviin.	Tuottaa ja kehittää sisältöä suhteessa annettuihin tehtäviin.	Tuottaa ja kehittää sisältöä suhteessa annettuihin tehtäviin, kuin myös itse näisesti, jaettu päätöksenteko.
Sosiaalinen kanssakäyminen				
Passiivinen, mutta vastaanottavainen, persoonaton.	Jaetut toimet, vastaanottavainen, persoonalliset laadut näkyvissä.	Aktiivinen osallistuminen, ihmissuhteet näkyvissä.	Yleisesti vuorovaikutteista.	Vuorovaikutteis- ta koko ryhmän kesken.
Opetusmenetelmät				
Autoritääriminen.	Ohjaajakeskeinen.	Opastava, johdattava.	Neuvonantaminen, tukeminen.	Jaettu tekijyys.
Oppimistavat				
Myötäilevä, vastaanottava, ohjeita noudattava.	Vastaanottava, ohjeita noudattava ja käyttää hyödyksi omaa kokemustaan esiintyjänä.	Tehtäviin vastaava, myötävaikuttava, toistaa löydettyä materiaalia.	Tehtäviin vastaava, ongelman ratkaisija, aktiivinen osallistuja.	Kokeellinen, konseptin, sisällön, muodon, tyylin kehittämiseen osallistuva.

LIITE 8.

Yleisökysely / Kokemuskirjoittaminen

Rastita sopivin vaihtoehto.

1. Ikäsi

2-9 __, 10-19 __, 20-29 __, 30-39 __, 40-49 __, 50-59 __, 60-69 __, 70-80+ __

2. Koulutustaustasi:

Kansa & keski / peruskoulu __

Ammattikoulu __

Opisto __

Ylioppilas __

Yo + amk / opisto __

Ammattikorkea __

Akateeminen __

Muu __

3. Perheasema:

Yksin __, Parisuhde, ei lapsia __, Parisuhde, lapsia __, Yksinhuoltaja __, Muu __

4. Kulttuuriharrastus:

Ei koskaan __

Aiemmin __ krt

Silloin tällöin __

Säännöllisesti __

Ammattim / kultt.alan opinnot __

5. Aiemmat käynnit nykytanssiesityksissä:

Ei koskaan __

Aiemmin __ krt

Silloin tällöin __

Säännöllisesti __

Ammattim / kultt.alan opinnot __

6. Ennen esitystä:

a) Mitä sinulle tulee mieleen sanasta nykytanssi?

b) Mistä mielikuvasi voisi olla peräisin?

b) Onko sinulla jotain odotuksia tai ennakko-oletuksia esityksen suhteen, jos on niin mitä odotuksia tai oletuksia?

7. Esityksen jälkeen

a) Esitys on päättynyt; millainen on olotilasi, tuntemuksesi ja tunnelmasi, mitä mietit juuri nyt?

b) Herättikö esitys jotain mielikuvia, ajatuksia tai muistoja?

c) Mitä ajattelet taiteen merkityksestä, voiko sillä olla merkitystä, ja jos on, niin mitä ja millaista merkitystä? Aiotko jatkossa käydä katsomassa nykytanssi-esityksiä?

c) Vapaa sana

Kiitos!

Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. (1999)
4. Soili Hämäläinen: *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. (1999)
5. Pia Houni: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen koreografian näkökulma*. (2001)
7. Timo Kallinen: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. (2001)
8. Paula Salosaari: *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. (2001)
9. Tapio Toivanen: *”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta”. Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. (2002)
12. Betsy Fisher: *Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz*. (2002)
13. Leena Rouhiainen: *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. (2003)
14. Eeva Anttila: *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. (2003)
15. Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. (2004)
16. Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maarja Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhiainen (ed.): *Ways of Knowing in Art and Dance*. (2007)
20. Jukka O. Miettinen: *Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia*. (2008)
21. Helka-Maria Kinnunen: *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. (2008)
22. Erik Rynell: *Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (2008)
23. Tone Pernille Østern: *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*. (2009)
24. Kirsi Heimonen: *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009)
25. Maya Tångeberg-Grischin: *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. (2011)
26. Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. (2011)
27. Tomi Humalisto: *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. (2012)
28. Annette Arlander: *Performing Landscape. Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011)*. (2012)
29. Hanna Pohjola: *Toinen iho. Uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti*. (2012)
30. Heli Kauppila: *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. (2012)
31. Ville Sandqvist: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. (2013)
32. Pauliina Hulkko: *Amoralista Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. (2013)
33. Satu Olkkonen: *Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena*. (2013)
34. Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. (2013)
35. Mari Martin: *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. (2013)
36. Soile Lahdenperä: *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. (2013)
37. Eeva Anttila: *Koko koulu tanssii! – kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. (2013)
38. Linda Gold: *Altered Experience in Dance/Dancing Investigation into the Nature of Altered Experience in Dancing and Pedagogical Support*. (2014)
39. Annemari Untamala: *Coping with Not-knowing by Co-confidencing in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory*. (2014)
40. Pilvi Porkola: *Esitys tutkimuksena - näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. (2014)
41. Isto Turpeinen: *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista*. (2015)
42. Jussi Lehtonen: *Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitoyhteisöä* (2015)
43. Davide Giovanzana: *Theatre Enters! – The Play within the Play as a Means of Disruption* (2015)
44. Per Roar Thorsnes: *Docudancing Griefscapes. Choreographic strategies for embodying traumatic contexts in the trilogy Life & Death* (2015)
45. Tero Nauha: *Schizoproduction: Artistic research and performance in the context of immanent capitalism* (2016)

Tanssitaiteen maisteri Kirsi Törmi luonnostelee väitöstutkimuksensa vuorovaikutteista koreografista prosessia, jossa merkitykselliseksi nousee ryhmän vetäjän kyky tiedostaa, aistia, kuunnella ja kunnioittaa osallistujien kokemuksia. Tutkimus pureutuu yhteisölliseen ja osallistavaan tapaan tehdä koreografiaa ja tarkastelee myös sen haasteita. Se osallistuu keskusteluun taiteen hyvinvointivaikutuksista ja pohtii taiteilijan vastuuta sekä eettisiä kysymyksiä. Miten osallistavat ja prosessorientoituneet tanssitaiteen käytänteet muovaavat taiteellista toimijuutta? Mitä uutta koreografisen prosessin vuorovaikutteisuus tuo harjoitustilanteeseen?

Tutkimuksen taiteellinen osa sisältää sekä esityksiä (*AmazinGRace* 2010 ja *Kierto* 2012) että kokeilevampia käytännön työpajoja (*Tuntohanke* 2012–2013, *Vertaislaboratorio* 2013 ja *Piileskelevä liike* 2014), joiden kautta Törmi nostaa keskiöön tunteet ja tuntemukset koreografisessa prosessissa.

Kirsi Törmi on tanssitaiteilija, kouluttaja ja hahmoterapeuttiopiskelija. Hän on toiminut muun muassa kajaanilaisen Routa-ryhmän taiteellisenä johtajana sekä terapeuttisissa ja koulutuksellisissa tehtävissä eri puolilla Suomea.



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

X TAIDEYLIOPISTO